

O CANCIONEIRO MUSICAL DE PARIS
uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56

[volume 1]

NUNO DE MENDONÇA FREIRE NOGUEIRA RAIMUNDO

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Especialização em Musicologia Histórica

[versão corrigida e melhorada após sua defesa pública]

Orientador científico:
Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira

Julho 2017

AGRADECIMENTOS

Quero, em primeiro lugar, agradecer reconhecidamente ao Professor Manuel Pedro Ferreira, pela sua orientação disponível, diligente e incentivante.

Agradeço também ao Professor João Pedro d'Alvarenga, pelas conversas edificantes, e a Monsieur Alexandre Leducq, conservador dos manuscritos da biblioteca da École Supérieure de Beaux-Arts de Paris, por me ter facultado acesso ao códice do Cancioneiro de Paris em condições excepcionais.

Por fim, a minha sentida gratidão para com a Susana, pela infindável compreensão, pelo apoio incondicional, pelo amor constante.

E aos Pais, uma vez mais, por tudo.

RESUMO

A presente dissertação tem como objecto de estudo o manuscrito F-Peb Masson 56, conhecido como Cancioneiro Musical de Paris, ou simplesmente Cancioneiro de Paris, que contém a maior colecção portuguesa de música profana do século XVI. Passados quase 50 anos desde a tese de doutoramento de François Reynaud (1968), que era até agora o único estudo exclusivamente dedicado a este manuscrito e que permanece inédito, o nosso trabalho apresenta uma descrição detalhada dos seus aspectos formais e do seu conteúdo, revisitando as questões abordadas pelo musicólogo francês e aprofundando-as à luz das novas fontes e dos novos conhecimentos no âmbito da musicologia histórica que surgiram nas últimas décadas, com o objectivo de estabelecer uma base cientificamente sólida e rigorosa de análise e transcrição e, a partir dela, lançar novas linhas de investigação sobre o conteúdo poético-musical do cancioneiro.

Mais concretamente, este trabalho é composto por um estudo codicológico e paleográfico aprofundados, com descrição exaustiva de todas as mãos textuais e musicais do cancioneiro, não só das suas características físicas mas também do seu vocabulário textual e musical; e por um estudo do conteúdo do cancioneiro, com uma análise da sua estruturação em diferentes secções temáticas, acompanhado de um volume contendo transcrições rigorosas dos textos poéticos e musicais e respectivo aparato crítico, incluindo o estabelecimento de novas concordâncias que possibilitaram a identificação de novos autores e a reconstituição das vozes de algumas peças de que o cancioneiro apenas regista apenas uma voz.

Os dados e conclusões recolhidos nestes estudos permitiram-nos avançar com propostas fundamentadas de datação do repertório e, pela primeira vez, construir uma cronologia da constituição do cancioneiro, desde a sua elaboração original às sucessivas intervenções de copistas posteriores. Deste modo, concluímos que o CANCEINEIRO DE PARIS terá sido elaborado entre 1545-70 e que contém repertório que vai desde o início do século XVI até meados do mesmo século, o que, tendo em conta propostas recentes sobre esta matéria, faz deste códice o mais antigo cancioneiro musical português renascentista conhecido.

Apresentamos ainda um estudo das formas poéticas e dos géneros musicais representados no cancioneiro, e exploramos novas linhas de investigação do repertório musical, concretamente na identificação de recursos de expressividade musical, que poderão contribuir para uma futura caracterização mais rigorosa do repertório secular português quinhentista. Abordamos também os aspectos práticos da escrita musical e da interpretação do repertório do cancioneiro, caracterizando o vocabulário utilizado, que contribui para o esclarecimento da gramática da notação musical da época e informa os critérios de transcrição por nos utilizados na edição dos textos musicais.

Palavras-chave

Cancioneiro de Paris, Chansonnier Masson, música renascentista ibérica, música profana, vilancicos e romances

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the F-Peb Masson 56 manuscript, also known as *Cancioneiro de Paris* (Paris Songbook), the largest Portuguese source of 16th-century secular music. After almost 50 years since François Reynaud's doctoral thesis (1968) – which was until now the only research study dedicated exclusively to this manuscript, and which remains unpublished – our essay presents a detailed description of the formal aspects and contents of the *cancioneiro*, delving deeper into those questions touched on by the French musicologist in the light of new sources and findings in the domain of historical musicology which have surfaced during the last decades, with the aim of establishing a scientifically solid and accurate basis for analysis and transcription and, beyond that point, launching new lines of research on the poetic-musical content of the *cancioneiro*.

In particular, this dissertation consists of a thorough codicological and palaeographical study, with an extensive description of all textual and musical hands of the *cancioneiro*, not only of their physical characteristics but also of their vocabulary; and also of a study of the contents of the *cancioneiro*, with an analysis of its thematical sectioning, accompanied by a volume of accurate transcriptions of all poetic and musical texts and its respective critical apparatus, including the establishing of new concordances which allowed us to put forward proposals for the identification of new authors and the reconstitution of the accompanying parts of some compositions which are given in one voice only.

The data and conclusions gathered in these studies allowed us to put forward a solidly grounded proposal for the dating of the repertory and, for the first time, build a timeline of the constitution of the *cancioneiro*, from its original layer to the successive interventions of later scribes. I thus concluded that the *Cancioneiro de Paris* was composed between 1545-1570 and that it contains repertory from the early to the mid-16th century, which, considering recent proposals on the subject, makes it the earliest Portuguese Renaissance musical songbook known to date.

This dissertation also includes a study of the poetic forms and musical genres represented in the *cancioneiro*; new lines of research on its repertory, namely, the identification of resources of musical expressiveness, are also explored, which may contribute to a future characterization of Portuguese Renaissance secular music. It touches also on practical aspects of the writing and the interpretation of the *cancioneiro* repertory, describing the musical vocabulary, which contributes to the clarification of the musical notation grammar and informs the transcription criteria used for the edition of the musical texts.

Keywords

Cancioneiro de Paris, Chansonnier Masson, Iberian Renaissance music, secular music, *villancicos* and *romances*

Índice do volume 1

INTRODUÇÃO.....	1
Estudos e referências antecedentes.....	3
 1. ESTUDO CODICOLÓGICO E PALEOGRÁFICO	
1.1. Descrição física e estudo codicológico	
1.1.1. Encadernação.....	7
1.1.2. Cadernos e foliação.....	10
1.1.3. Papel e marcas de água	12
1.1.4. Conteúdo: primeiros fólios	14
1.1.5. Conteúdo poético-musical.....	17
 1.2. Estudo paleográfico	
1.2.1. Descrição e análise das grafias das escritas textuais.....	22
1.2.2. Descrição e análise das notações musicais	47
 1.3. Estudo da constituição do cancioneiro	
1.3.1. Copistas	55
1.3.2. Estrutura do conteúdo.....	61
1.3.3. Origem.....	64
1.3.4. Datação	65
1.3.5. Cronologia de constituição do cancioneiro	71
 2. ESTUDO DO CONTEÚDO POÉTICO E MUSICAL	
2.1. Géneros e formas musicais e poéticas	
2.1.1. O vilancico e as suas formas poéticas e musicais.....	77
2.1.2. O romance.....	84
2.1.3. Outras formas	85
 2.2. Géneros poéticos e temáticas	
2.2.1. O género de amigo e a voz feminina.....	89
2.2.2. Os temas cortesões	91
2.2.3. Os géneros serrano e pastoril.....	96
2.2.4. O género religioso.....	99
2.2.5. Géneros de romance	100
 2.3. Música, texto e expressividade	
2.3.1. Prosódia.....	101
2.3.2. Figuralismo	102
2.3.3. Modos e ethos	104

3. ASPECTOS DA PRÁTICA MUSICAL E PROBLEMÁTICAS DE TRANSCRIÇÃO

3.1. Problemáticas de interpretação, transcrição e edição musicais

3.1.1.	<i>Execução musical e instrumentação</i>	107
3.1.2.	<i>Claves e tessituras</i>	108
3.1.3.	<i>Acidentes e musica ficta</i>	110
3.1.4.	<i>Métrica e andamento</i>	112
3.1.5.	<i>Outros elementos da notação musical</i>	120
3.1.6.	<i>Aplicação do texto à música</i>	123

3.2. Problemáticas de interpretação, transcrição e edição textuais

3.2.1.	<i>A questão da fonologia na modernização do texto</i>	126
3.2.2.	<i>Transcrição do texto original</i>	127

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

Fontes manuscritas	133
Fontes impressas	134
Fontes em linha	142
Fontes discográficas.....	143
Outras fontes	144

ANEXO 1. Transcrição do índice do cancioneiro

ANEXO 2. Inventariação detalhada do conteúdo do cancioneiro

INTRODUÇÃO

O Cancioneiro Musical de Paris, ou simplesmente CANCIONEIRO DE PARIS,¹ é um códice manuscrito que se encontra actualmente na biblioteca da École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris, com a cota «Ms. Masson 56», fazendo parte do fundo de impressos e manuscritos dos séculos XVI e XVII legado a esta biblioteca pelo industrial Jean Masson (1856-1933).²

Este manuscrito contém a maior colecção portuguesa de música secular quinhentista actualmente conhecida, com 122 peças musicais palacianas em português e castelhano.³ Constitui, não apenas por esse facto, mas também pela riqueza do seu conteúdo, uma fonte de enorme importância na história musical e literária da Península Ibérica e, consequentemente, assume um papel relevante na história da música do Renascimento europeu. As suas peças apresentam várias concordâncias com outros cancioneiros portugueses e espanhóis da época, ajudando a traçar o cenário da cultura músico-literária nas cortes ibéricas, e do seu intercâmbio.

Para uma fonte de manifesta importância, esperar-se-ia que a atenção da comunidade académica para com o CANCIONEIRO DE PARIS lhe correspondesse na mesma proporção; ora, não tem sido esse o caso. Apesar de François Reynaud ter concluído a sua tese de doutoramento em 1968 – o primeiro trabalho realizado sobre o cancioneiro,⁴ então recentemente redescoberto⁵ – o CANCIONEIRO DE PARIS passou quase despercebido até à data da publicação do seu conteúdo profano por Manuel Morais, em 1986.⁶ Se, por um

¹ Esta é a designação que adoptaremos doravante, e que foi igualmente usada por Rui Vieira Nery (NERY&CASTRO1991, p. 29). Também tem sido denominado por outros autores como *Cancioneiro Musical da Biblioteca de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris* (MORAIS1986), *Cancioneiro Masson* (FERREIRA2008) e *Cancionero de D. Alonso Núñez* (ASENSIO1989).

² REYNAUD1968, p. 1.

³ Juntamente com 5 peças religiosas em latim, 1 peça de que apenas se conserva o texto, e 1 poema sem música.

⁴ Cf. infra, *Estudos e referências antecedentes*.

⁵ O cancioneiro fora redescoberto em 1965 por Madeleine Bernard, que então trabalhava num projecto de inventariação de manuscritos medievais com notação musical, sob orientação de Solange Corbin, fundadora do departamento de musicologia da Universidade de Poitiers (REYNAUD1968, p. 1).

⁶ MORAIS1986. Sete anos antes, Morais havia já feito referência ao CANCIONEIRO DE PARIS nas notas ao álbum *A música no tempo de Camões* (1979), escritas em conjunto com Rui Vieira Nery (NERY&MORAIS1979). Trata-se provavelmente da primeira menção deste cancioneiro em Portugal, no primeiro álbum com gravações sonoras de peças deste códice.

lado, esta publicação despertou o interesse dos intérpretes musicais e desencadeou uma série de gravações de peças deste cancioneiro, na década de 1990,⁷ seria preciso aguardar até 2003 para ver o conteúdo lírico do cancioneiro reconhecido pela primeira vez numa obra de referência sobre lírica hispânica renascentista.⁸ Pouco depois, em 2008, o estatuto do CANCEINEIRO DE PARIS como uma das principais fontes de música renascentista ibérica seria definitivamente consolidado na *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento* de Manuel Pedro Ferreira.⁹ No entanto, a tese de Reynaud continuava a ser até hoje o único trabalho dedicado exclusivamente a este cancioneiro.

Assim, passados quase 50 anos desde que Reynaud apresentou a sua tese, e tendo em conta a importância desta fonte na história poética e musical portuguesa e os desenvolvimentos da musicologia ibérica dos últimos anos, considerámos que seria, não apenas pertinente, mas necessário, visitar o CANCEINEIRO DE PARIS e, à luz das novas fontes e dos novos conhecimentos que ao longo deste meio século se tornaram acessíveis, voltar a estudá-lo em todos os seus aspectos, analisando-os integradamente e com a maior profundidade possível, recuperando as linhas de análise inauguradas pelos estudos antecedentes e, ao mesmo tempo, explorando novas abordagens segundo as tendências actuais da musicologia. O nosso trabalho dividir-se-á então em dois volumes, sendo que o presente corresponde ao corpo teórico, de estudo e análise do cancioneiro; e o segundo será dedicado à edição e transcrição do conteúdo do cancioneiro.

No primeiro capítulo do 1.º volume, *Estudo codicológico e paleográfico*, começaremos com uma descrição codicológica de todas as características físicas do códice – encadernação, foliação e marcas de água – bem como uma descrição do seu conteúdo e uma análise paleográfica das diversas escritas musicais e textuais que o compõem. Seguidamente, e a partir dessas análises, estudaremos a constituição do cancioneiro – o onde, o quando e o como – cujas conclusões sintetizaremos na última secção deste subcapítulo, onde proporemos uma cronologia completa das várias fases da constituição do cancioneiro e dos seus intervenientes.

No segundo capítulo, *Estudo do conteúdo poético e musical*, propomo-nos lançar novas perspectivas de análise sobre os principais aspectos de forma, género e temática poético-musicais relativos às composições do cancioneiro. Ao tratar estas questões, evitaremos deter-nos em considerações genéricas já abundantemente tratadas, para nos focarmos nos seus aspectos menos sistematizados no âmbito da musicologia portuguesa, sempre com referência ao corpo poético-musical do nosso cancioneiro. Nomeadamente, abordaremos a questão da expressividade na relação da música com o texto, tanto na sua vertente mais formal como nos aspectos, ainda pouco explorados, do *ethos* e *pathos* musicais.

⁷ Após a publicação de Morais, o primeiro álbum com interpretações de peças deste cancioneiro foi lançado em 1992 (HADDEN1992); sucederam-lhe outros álbuns nacionais e estrangeiros ao longo dos anos seguintes (cf. Bibliografia, fontes discográficas).

⁸ Referimo-nos ao *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (FRENK2003). Três anos mais tarde, é publicada em Itália uma monografia dedicada ao vilancete cortês renascentista, com o estudo de vários poemas retirados do mesmo cancioneiro (TOMASSETTI2006).

⁹ FERREIRA2008.

No terceiro capítulo, *Aspectos da prática musical e critérios de transcrição*, focar-nos-emos no estudo de alguns aspectos práticos relativos à execução da música do CANCIONEIRO DE PARIS – problemáticas de instrumentação, interpretação métrica e melódica, entre outras – através de uma leitura da teoria da época à luz dos indícios que nos são transmitidos pela notação musical do próprio cancioneiro. Seguidamente, explicaremos de que modo as ilações resultantes desse estudo servirão para orientar os critérios de transcrição e edição dos textos musicais.

No final deste volume incluiremos ainda, em anexo, um quadro com uma inventariação detalhada do conteúdo do cancioneiro, e que sustenta os dados e as conclusões apresentadas.

No 2.º volume, *Transcrição do conteúdo poético-musical e anotações críticas*, apresentaremos então a edição crítica completa dos textos poéticos e musicais do cancioneiro, com a respectiva transcrição em grafia e notação moderna, identificação de concordâncias e demais aparato crítico. Para algumas peças, das quais o cancioneiro regista apenas a melodia de tiple, serão apresentadas reconstituições hipotéticas das restantes partes que acompanhariam essa melodia, com base nas suas concordâncias com outras fontes musicais.

Assim, aquilo a que nos propomos com este trabalho não é elaborar uma simples recolha e síntese da informação já tratada pelos estudos antecedentes, mas sim, por um lado, reconstruir e sistematizar uma base codicológica e paleográfica sólida deste códice; e, por outro lado, a partir dessa base, lançar novas perspectivas de estudo dos vários aspectos do seu conteúdo poético-musical, nomeadamente novas abordagens musicológicas que, no futuro, possam potencialmente ser desenvolvidas e aprofundadas, e cuja aplicação possa ser estendida a outras fontes de música renascentista portuguesa.

Estudos e referências antecedentes

François Reynaud, 1968

François Reynaud foi o primeiro a estudar o conteúdo do cancioneiro através da sua tese de doutoramento em Musicologia, submetida à Universidade de Poitiers em 4 de Setembro de 1968.¹⁰ Uma vez que não foi objecto de publicação nem divulgação, o trabalho de Reynaud não teve impacto senão dentro de um círculo muito restrito.

No 1.º volume, Reynaud começa por fazer um estudo codicológico onde descreve as características da encadernação, do papel e dos primeiros fólios; e uma análise paleográfica com descrição das diversas mãos que elaboraram o manuscrito. Segue-se uma descrição detalhada da notação musical usada nas peças do cancioneiro, incluindo figuras, claves, signos de mensuração e acidentes. Seguidamente, após dois

¹⁰ REYNAUD1968, p. 1. No júri de avaliação estiveram presentes Solange Corbin, Daniel Devoto e o «*distinguido lusista*» M. Mas (DEVOTO1991, p. 313).

índices de *incipit*, um por ordem do manuscrito e outro por ordem alfabética, Reynaud transcreve os textos poéticos, actualizando a grafia de *u/v* e de *i/j/y* conforme a ortografia moderna, mas conservando todas as abreviaturas. Por fim, elenca com exaustividade as concordâncias musicais e textuais das peças do cancionero, na medida da bibliografia que tinha à sua disposição, concluindo com algumas reproduções fac-similadas.

O 2.º volume da tese de Reynaud é dedicado à transcrição musical das peças, primeiro das monódicas, depois das polifónicas. Reynaud optou por uma transcrição relativamente conservadora, com redução dos valores das notas a metade e a inscrição de barras de compasso regulares tracejadas. No fim deste volume, Reynaud elenca as correcções que efectuou relativamente à notação original. Por vezes, as transcrições dos textos poéticos, sobretudo os de língua portuguesa, apresentam erros que revelam dificuldade de leitura das grafias e um desconhecimento das subtilezas do idioma;¹¹ algumas transcrições musicais mostram igualmente erros e falhas de interpretação do texto original.¹²

De todos os estudos anteriormente feitos sobre o CANCIONEIRO DE PARIS, o trabalho de Reynaud é o mais completo em termos descritivos, e o único que inclui um exame paleográfico, ainda que não exaustivo; porém, não se aventura em análises estilísticas e de aspectos musicais teórico-práticos a partir desses dados. Torna-se evidente que a preocupação de Reynaud foi sobretudo descritiva, almejando o maior grau de objectividade possível, no sentido de constituir uma primeira base a partir da qual futuros académicos pudessem elaborar estudos de análise e interpretação mais aprofundados.

Manuel Morais, 1986

No âmbito da colecção de divulgação de música portuguesa publicada pela Fundação Gulbenkian, *Portugaliae Musica*, Manuel Morais publicou em 1986 um volume intitulado *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*, onde apresenta, em notação moderna, uma compilação de peças musicais seculares oriundas maioritariamente de dois códices, o CANCIONEIRO DE LISBOA e o CANCIONEIRO DE PARIS, precedida de um estudo introdutório.

Este estudo é composto por uma sucinta descrição codicológica das fontes, de um estudo das formas poéticas representadas e de considerações sobre aspectos musicais da música secular ibérica e sobre o método de transcrição escolhido. Segue-se, posteriormente, a transcrição das peças: no caso do CANCIONEIRO DE PARIS, Morais separou as peças polifónicas das monódicas, estando as primeiras entre as páginas 29 e 86 e as últimas entre as páginas 88 e 113.

Esta edição foi a primeira que permitiu divulgar a um público mais vasto, nomeadamente a intérpretes, o conteúdo profano do CANCIONEIRO DE PARIS.¹³ Por esse facto, lamenta-se que esteja ausente

¹¹ Por exemplo, os n.ºs 14, 24, 26, 28, 32, 36, 40, 41, 45, 50, 56, 74, 75, 78, 80, 120, 130 da sua numeração.

¹² Por exemplo, os n.ºs 78, 84, 87, 90, 99, 112, 114, 116, 120, 130 da sua numeração.

¹³ Por se tratar de uma colectânea dedicada exclusivamente à música secular, Morais não transcreveu a música religiosa do CANCIONEIRO DE PARIS.

da transcrição em notação moderna o texto que, no manuscrito, surge aplicado à música nas vozes intermédia e inferior – uma prática baseada no preconceito de que esta música era composta para voz solista e acompanhamento de instrumento¹⁴ e que se revela, neste caso, particularmente desprovida de pertinência, uma vez que o manuscrito indica, sem margem para dúvidas, que cada linha melódica foi composta para ser cantada.¹⁵

Existem ainda outras opções bastante discutíveis nesta edição, nomeadamente sugestões de semitonia altamente duvidosas – e não inócuas, pois causam uma profunda alteração na sonoridade global das respectivas peças;¹⁶ igualmente questionável é a clareza do método de transcrição métrica usado, que faz uso de sucessivas indicações modernas de mudança de compasso que perturbam a leitura das peças.¹⁷ As intervenções editoriais específicas de cada peça não são acompanhadas de qualquer justificação ou nota crítica e, ocasionalmente, encontram-se erros não negligenciáveis de transcrição de texto¹⁸ e de música.¹⁹

Em suma, se esta edição tem o mérito de ser a primeira publicação a divulgar a música deste cancionero, apresenta por outro lado diversas falhas e pouco rigor científico que põem em causa a sua fiabilidade.

Manuel Pedro Ferreira, 2008

Na sua *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, Manuel Pedro Ferreira dedica parte do texto a uma descrição sumária do CANCIONEIRO DE PARIS²⁰ e publica, pela primeira vez, uma transcrição de 3 das 5 peças religiosas que figuram no códice,²¹ para além de 6 peças seculares.²²

Ainda que breve, o texto de Ferreira não só consagra historiograficamente a relevância do CANCIONEIRO DE PARIS,²³ como aborda problemáticas até então praticamente intocadas, como a questão da datação do repertório, e aponta novos caminhos de análise a partir da desconstrução do conteúdo do cancionero em secções baseadas em características de género e estilo²⁴ – um método analítico que procuraremos explorar e desenvolver neste trabalho.

¹⁴ Cf. FERREIRA1994-5, p. 181.

¹⁵ Cf. infra, §3.1.1. *Execução musical e instrumentação*.

¹⁶ Veja-se, por exemplo, as peças *Despues que passaste el río* e *Na fonte está Lianor* (n.ºs 56 e 66 dessa edição, n.ºs 109 e 119 na nossa numeração).

¹⁷ Em 2002, Morais publicou novamente três peças do CANCIONEIRO DE PARIS (n.ºs 38, 70 e 75) na sua *Antologia de música para o teatro de Gil Vicente* (MORAIS2002), em que usou um diferente método de transcrição, sem qualquer interpretação métrica. Cf. discussão sobre esta problemática infra, §3.1.4. *Métrica e andamento*.

¹⁸ Cf. Volume II, comentário crítico às peças n.º 8, 11, 24, 26, 27, 29, 45, 54, 70, 78, 88, 89, 103, 117, 129.

¹⁹ Cf. Volume II, comentário crítico às peças n.º 18, 37, 57, 69, 87, 100, 103.

²⁰ FERREIRA2008, vol. I, pp. 75-76, e breves menções a algumas das suas peças nas pp. 62 e 64.

²¹ *Idem*, vol. II, pp. 43-51 (n.ºs 121, 126 e 127 da nossa numeração).

²² *Idem*, vol. II, pp. 54 e 73 (n.ºs 10, 18, 70, 73, 96 e 118 da nossa numeração).

²³ O CANCIONEIRO DE PARIS merecera apenas breves menções na *História da Música* de Vieira Nery e Ferreira de Castro (NERY&CASTRO1991, pp. 28 e 70-71).

²⁴ Ferreira já utilizara este método no prólogo à edição fac-similada do CANCIONEIRO DE ELVAS (FERREIRA1989, pp. V-XVIII).

Outras referências fundamentais

Eugenio Asensio publicou, em 1989, sob o título *Cancionero Musical Luso-Español del Siglo XVI Antiguo e Inédito* (1989), seis breves dissertações, cada uma dedicada a um poema do CANCIONEIRO DE PARIS (a que chama *Cancionero de Alonso Núñez*).²⁵ Esse conteúdo é precedido de uma descrição codicológica muito sumária, que ainda assim integra a primeira hipótese de datação das principais mãos intervenientes no cancionero. No entanto, não há nesta introdução qualquer referência aos anteriores estudos do cancionero, já que o autor (como o título da publicação indica) o supunha inédito.

Daniel Devoto (que participou no júri de avaliação da tese de Reynaud) redigiu, em 1994, um artigo sobre a difusão da música espanhola de quinhentos na Europa, juntamente com o qual publicou uma lista de *incipit* de peças ibéricas oriundas de fontes redigidas ou conservadas fora da Península – onde inclui o CANCIONEIRO DE PARIS – e, para cada um dos seus textos, refere um exaustivo rol de concordâncias poéticas.²⁶ Margit Frenk integrou também alguns dos estribilhos do CANCIONEIRO DE PARIS – aqueles que considerou de origem popular – no seu *Nuevo Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica* (2003), filiando-os na tradição lírica ibérica dos séculos XV-XVII.²⁷ Estas duas publicações foram de extrema utilidade para a identificação e descoberta de novas concordâncias para os textos poéticos e musicais do nosso cancionero, que serão referidas no Volume II do nosso trabalho.

²⁵ Os poemas que mereceram o comentário de Asensio são os das peças n.º 2, 50, 59, 70, 106 e 129.

²⁶ DEVOTO1994.

²⁷ FRENK2003.

1. ESTUDO CODICOLÓGICO E PALEOGRÁFICO

1.1. Descrição física e estudo codicológico

1.1.1. Encadernação

O códice, em bom estado de conservação, é composto por conjunto de 150 fólhos²⁸ de papel, ao alto, em formato in-oitavo, medindo aproximadamente 140×98 mm. A encadernação é em couro de vitelo liso castanho-escuro; a capa mede 146×103 mm, e a lombada, de três nervos, 23,5 mm de espessura [FIGURA 2 e FIGURA 4]. Junto à margem direita, a cerca de 35 mm das margens superior e inferior, estão dois furos que se destinavam a prender os atilhos, hoje inexistentes. A decoração da encadernação, estampada a frio e relativamente simples, é composta por uma moldura rectangular dupla, delimitada por filetes triplos, preenchida com motivo de anéis rômnicos entrelaçados, de estilo moçárabe, muito comum nas encadernações portuguesas de tipo manuelino do século XVI²⁹ [FIGURA 1], que enquadram um pequeno motivo central, cujas dimensões não ultrapassam os 29×14,5 mm, composto de seis flores de lis [FIGURA 5]; outras quatro flores idênticas encontram-se dispostas uma em cada canto da moldura interior. A superfície do corte foi dourada e ornamentada com relevos, também de motivos entrelaçados [FIGURA 3].



FIGURA 1. Pormenor da tarja com motivos de losangos entrelaçados na encadernação do *CANCIONEIRO DE PARIS* [em cima] e pormenor de uma encadernação de tipo manuelino da década de 1510 [em baixo]

²⁸ 148 fólhos numerados, mais uma folha de rosto anterior ao f. 1, e um fólho cortado longitudinalmente entre os ff. 147 e 148, com cerca de 2/5 das dimensões do fólho original.

²⁹ Cf. SEIXAS2011, p. 570.

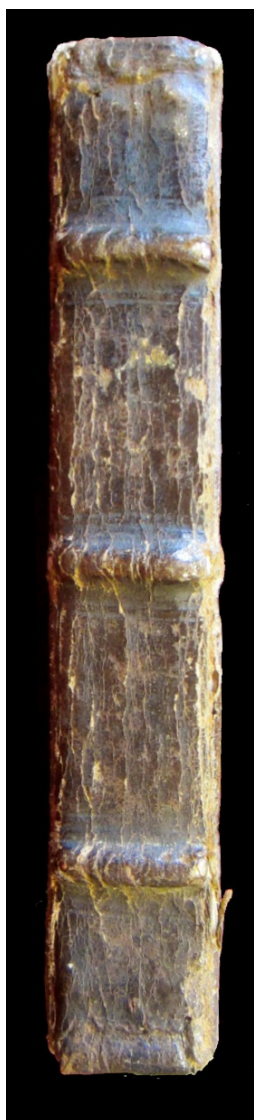


FIGURA 2. *Lombada e capa do CANCELONEIRO DE PARIS*



FIGURA 3. *Corte do pé do CANCELONEIRO DE PARIS*

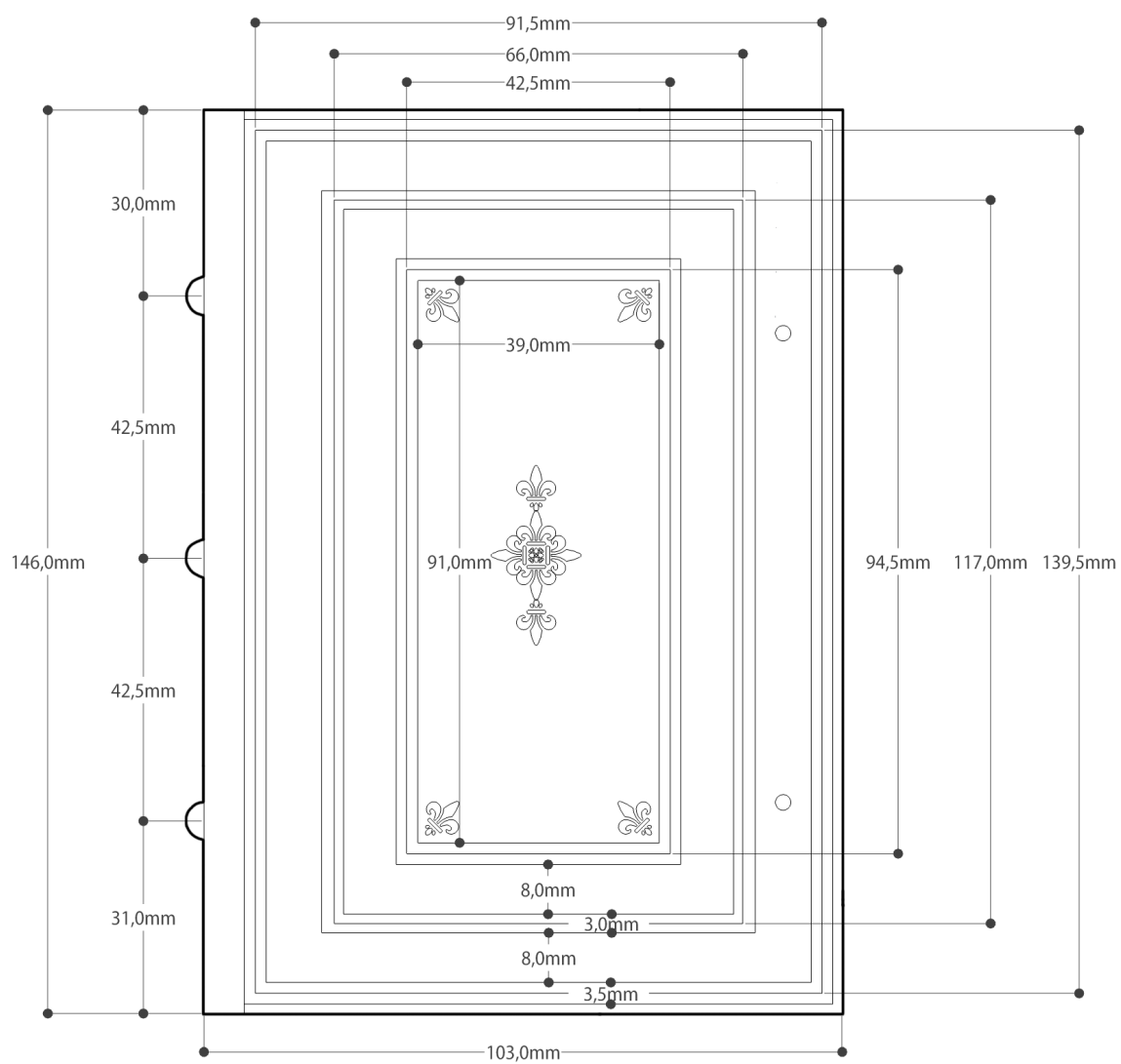


FIGURA 4. Dimensões da capa do códice

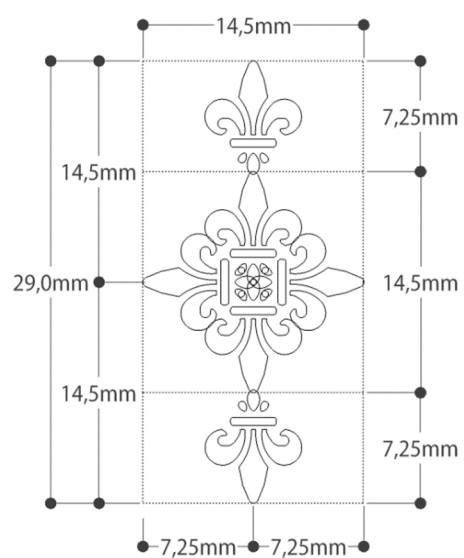


FIGURA 5. Pormenor do motivo central e respectivas dimensões

Como Reynaud e Morais já fizeram notar,³⁰ o formato actual do códice não corresponde às dimensões originais, facto que se pode comprovar pelo conteúdo truncado na margem de alguns fólios [FIGURA 6 e FIGURA 7]. É lícito supor que a iniciativa de reencadernar o volume original terá partido do copista que numerou os fólios do códice e elaborou o índice, pois não existem acrescentos de folhas posteriores a essa mão e a foliação não omite nenhum número. A partir da análise paleográfica que mais adiante apresentamos, podemos concluir que esta operação terá ocorrido algures entre finais do século XVI e inícios do século XVII.³¹

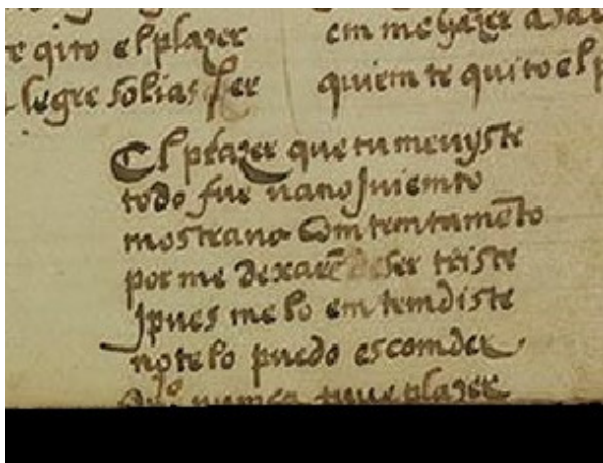


FIGURA 6. Conteúdo truncado no f. 19

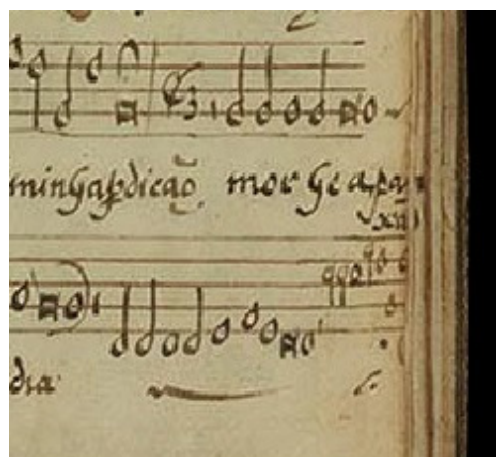


FIGURA 7. Conteúdo truncado no f. 132

1.1.2. Cadernos e foliação

O códice é composto por 13 cadernos, segundo a seguinte estrutura: a_{12+2} , b_{12} , c_{12} , d_{12} , e_{10} , f_{10} , g_{12} , h_{10} , i_{2+8} , j_{2+12} , k_8 , l_{12} , m_{1+12} [TABELA 1]. A maioria dos cadernos é composto por 12 folhas, tendo os cadernos *e*, *f* e *h* 10 folhas e os cadernos *i* e *k*, 8 folhas; a alguns destes foram ainda acrescentadas algumas folhas suplementares. As folhas em falta – duas no caderno *g* e uma no caderno *m* – estavam já ausentes aquando da reencadernação, pois a numeração original dos fólios, elaborada no mesmo momento, não tem lacunas.

O paralelismo entre as folhas 103-104 e as folhas 93-94 leva-nos a formular a hipótese de que o caderno *i* contaria originalmente com 12 folhas (93-104), mas teria sofrido uma ligeira mutilação aquando do processo de reencadernação, resultando na separação das folhas 103-104 do caderno *i* (separação que, hoje em dia, é claramente visível) e sua anexação à primeira folha do caderno *j*, a 105.

³⁰ REYNAUD1968, p. 11; MORAIS1986, p. x.

³¹ Cf. infra, §1.3.5. *Cronologia de constituição do cancioneiro*. Reynaud já sugerira o século XVII como período em que teria ocorrido a reencadernação sem, no entanto, justificar a sua hipótese (REYNAUD1968, p. 11). Morais, que propôs datas, a nosso ver, demasiado tardias («finais do século XVII ou princípios do XVIII»), também deixou a sua hipótese sem fundamentação (MORAIS1986, p. x).

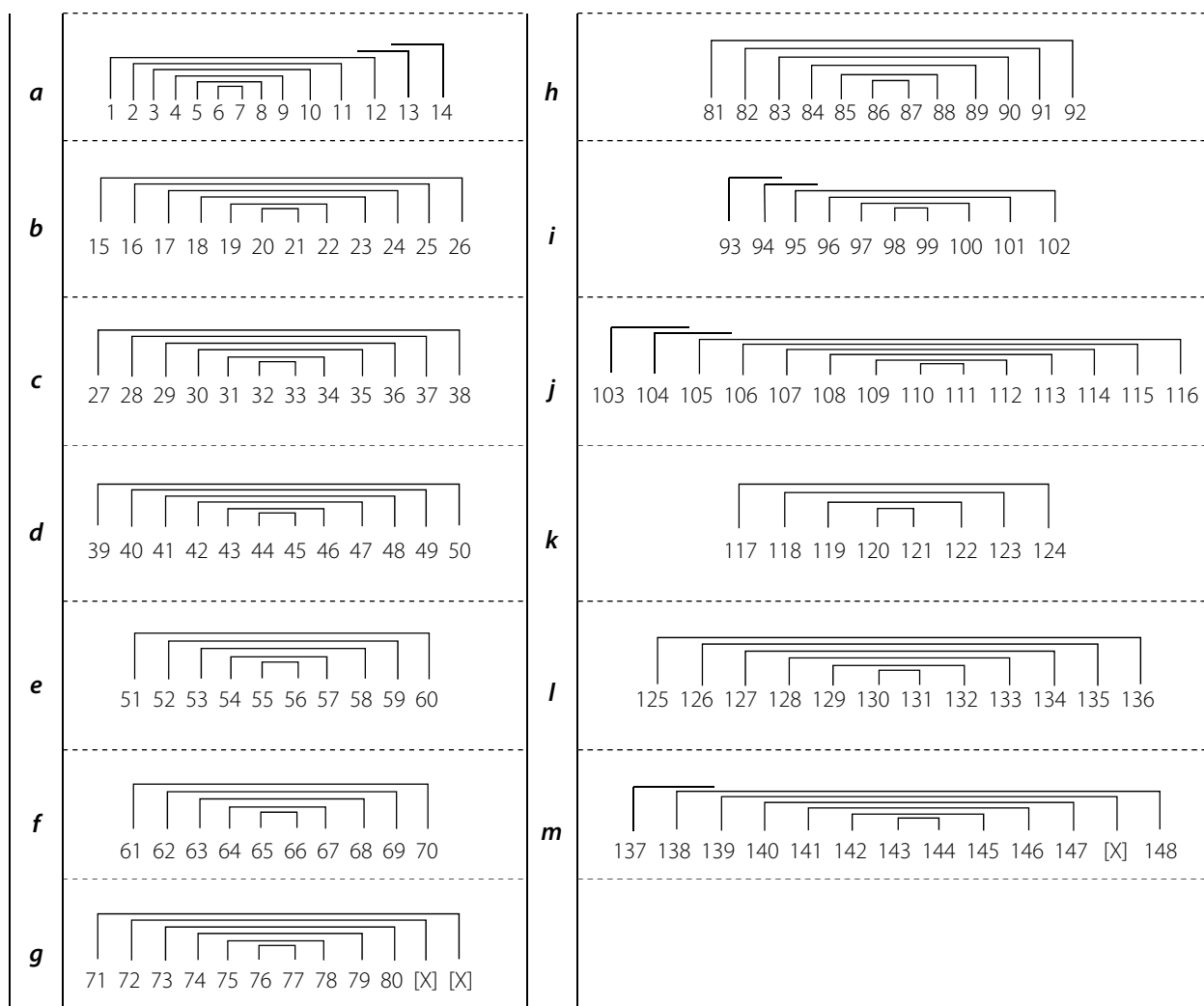


TABELA 1. *Esquema de constituição dos cadernos do CANCIONEIRO DE PARIS*

Todos os cadernos, à excepção dos cadernos *a* e *m*, foram previamente preparados para receber música com pentagramas de cerca de 11 mm de altura com espaçamentos regulares entre si com a mesma dimensão, com margens que actualmente (após a reencadernação) medem aproximadamente 9 mm (superior) × 13,5 mm (inferior) × 5 mm (interior) × 9 mm (exterior). Os cadernos *b-g* foram preparados para o registo de música a uma voz: os fólhos versos receberam 6 pautas, sendo a primeira indentada, enquanto os fólhos rectos foram deixados em branco para receber o respectivo texto.³² Já os cadernos *h-l* foram preparados para o registo de música a três vozes: os fólhos versos receberam 6 pautas, sendo a 1.^a e a 4.^a indentadas, de modo a sinalizar o início de duas vozes diferentes; e fólhos os rectos receberam 3 pautas, com a 1.^a indentada; logo, 3 pautas para cada voz, onde, invariavelmente, os copistas registaram as vozes pela ordem regular (voz superior, voz intermédia, voz inferior). O último caderno, *m*, não recebeu pautas; as peças musicais deste caderno, todas por copistas tardios, foram registadas em pentagramas desenhados propositadamente para elas.

³² Para registar a única peça a três vozes inscrita nestes primeiros cadernos (ff. 76v-77), o escriba precisou de desenhar novas pautas no recto do fólho 77, facto que se comprova pela irregularidade das linhas desse pentagrama, por oposição à regularidade das linhas das pautas inscritas no verso do fólho 76.

Existem duas foliações distintas: uma, no canto superior direito de cada fólho recto, a tinta, da autoria do copista que elaborou o índice – e que, como já referimos, com toda a probabilidade reencadernou o códice em data próxima de 1600 – que começa no primeiro fólho do caderno *b* (f. 15v); uma outra bastante recente (muito provavelmente posterior a 1985³³), no canto inferior direito de cada fólho recto, a lápis, que se inicia na segunda folha, após a folha de rosto. Os estudos feitos até hoje seguiram a primeira numeração; nós optámos pela mais recente.³⁴

1.1.3. *Papel e marcas de água*

O papel que constitui o corpo do *CANCIONEIRO DE PARIS* é de dois tipos: o primeiro tipo corresponde ao caderno *a*; o segundo tipo corresponde ao restante corpo do códice.³⁵ Ambos os tipos de papel são de muito boa qualidade, estando actualmente em excelente estado de conservação.

O primeiro tipo de papel distingue-se pela marca de água, visível nos ff. 7, 10 e 11, cujo desenho representa uma manopla com os dedos juntos, encimado de um objecto; um tipo que se encontra, com diversas variantes, ao longo de todo o século XVI.³⁶ Os objectos mais comumente encontrados sobre a manopla são uma flor, uma estrela ou uma coroa, mas o do nosso cancionero não se insere nessas categorias; parece tratar-se de um escudo, decorado com formas difíceis de identificar (talvez letras?). Infelizmente, não lográmos encontrar uma concordância mais próxima que nos pudesse esclarecer.

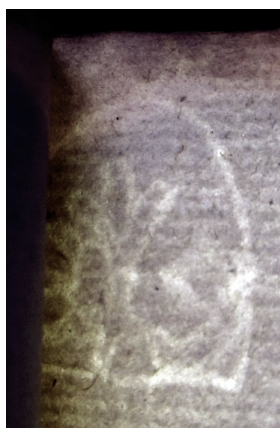


FIGURA 8. *Marcas de água nos ff. 10 e 11, à esquerda e à direita, respectivamente*

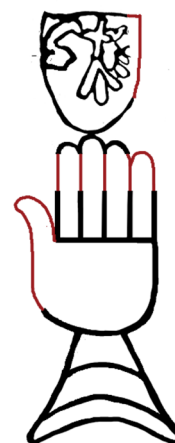


FIGURA 9. *Reconstituição do desenho da marca de água do 1.º tipo*

³³ No prefácio de MORAIS1986, datado de Setembro de 1984, Moraes não faz referência a qualquer foliação moderna.

³⁴ Ao atribuir um número a todos os fólhos, a foliação mais recente torna desnecessário o uso de numerações secundárias, sempre sujeitas a alguma ambiguidade, permitindo trabalhar com uma única série numérica inequívoca.

³⁵ Este facto indicia que o primeiro caderno (que recebe o índice) terá sido acrescentado em momento posterior à constituição do volume composto pelos restantes cadernos, reforçando a hipótese de que esta operação terá ocorrido aquando do processo de reencadernação (cf. supra, §1.1.1. *Encadernação*).

³⁶ BRIQUET1907, vol. 3, n.ºs 11.080 a 11.398. Do subtipo «*un poignet assez mince, une manchette d'un dessin uniforme, et un trait horizontal séparant les doigts de la paume de la main*», onde se insere a marca de água do nosso cancionero, Briquet conta com 14 exemplos desde 1524 a 1599, em França e Espanha (BRIQUET1907, vol. 3, p. 71; n.ºs 11.204 a 11.217). O desenho da mão é idêntico ao do n.º 4016 da colecção Likhatchev, datado de 1570 (LIKATCHEV1899, vol. 3).

O segundo tipo de papel contém um tipo de marca de água, recorrente ao longo de 130 fôlios, que corresponde ao desenho de uma esfera armilar coroada por uma estrela de cinco pontas, por vezes irregular. Este tipo, de origem francesa,³⁷ foi profusamente difundido em Portugal e por toda a Europa.³⁸ Na recolha de Briquet, encontramos mais de 3 dezenas de variantes deste subtipo, com datação de 1550 até 1589, variando sobretudo na forma da estrela, do pequeno círculo e da esfera,³⁹ sendo que a correspondência mais aproximada à marca de água do CANCIONEIRO DE PARIS data de 1550; no arquivo de Likhatchev, o desenho mais idêntico está datado de c. 1560 (sem local);⁴⁰ e no acervo português da Tecnicelpa encontra-se outro desenho semelhante, registado em 1564 (sem local; presumivelmente de Portugal) [FIGURA 12].⁴¹

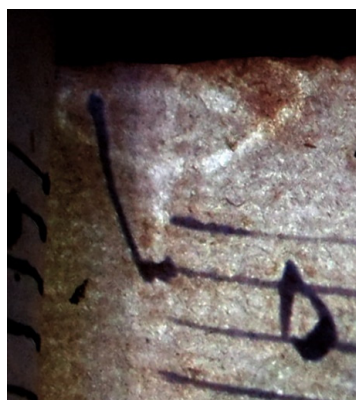


FIGURA 10. Marcas de água nos ff. 29 e 31, à esquerda e à direita, respectivamente

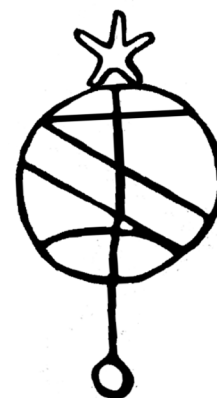
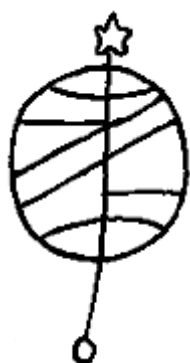
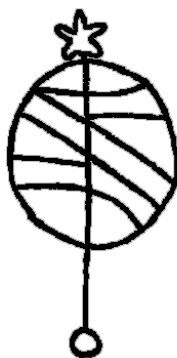


FIGURA 11. Reconstituição do desenho da marca de água do 2.º tipo



França
c. 1550



(?)
c. 1560



Portugal (?)
1564

FIGURA 12. Exemplos de marcas de água semelhantes à do 2.º tipo, com data e origem da respectiva ocorrência

³⁷ «[...] ce sont des papiers français appartenant à la région du sud-ouest et particulièrement à l'Angoumois.» (BRIQUET1907, vol. 4, p. 689).

³⁸ Outras variantes em códices musicais portugueses encontram-se, por exemplo, no manuscrito COIMBRA242 (c. 1565-70, segundo REES1995, p. 8) e no CANCIONEIRO DE LISBOA (c. 1570, segundo ALVARENGA2017).

³⁹ BRIQUET1907, vol. 4, n.º 13995-14023.

⁴⁰ LIKHATCHEV1899, n.º 2849.

⁴¹ SANTOS2015, n.º MJ62 (p. 64).

1.1.4. Conteúdo: primeiros fólios

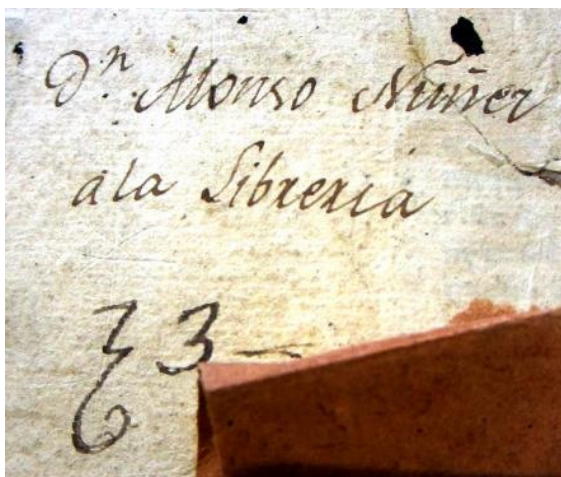


FIGURA 13. Inscrição na folha de guarda

No verso da capa, na folha de guarda, lê-se a inscrição «D.^a Alonso Nuñez / a la Libreria», em letra humanística cursiva, mas bem desenhada e legível, que não coincide com nenhuma outra escrita no corpo do cancioneiro; pelo facto, trata-se possivelmente da assinatura de um dos proprietários do códice, já após a sua constituição definitiva. Por baixo estão dois algarismos que parecem formar o número 33⁴² [FIGURA 13]. Serão a indicação do ano em que Alonso Núñez tomou posse do códice, 1633?

Entre a folha de guarda e a folha de rosto encontra-se um fragmento de papel castanho, com a inscrição, a azul, «[XV] / Chansons florentins», mostrando como chegou a julgar-se que o cancioneiro seria de música florentina quatrocentista.

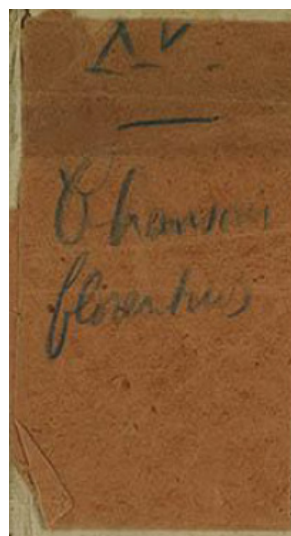


FIGURA 14. Fragmento entre a folha de guarda e a folha de rosto

⁴² Reynaud não arriscou decodificar o primeiro carácter, a ele se referindo apenas como «*signe curieux*» (REYNAUD1968, p. 12). Já Morais não teve dúvidas em ver nele o número 3, mas declara tratar-se de «uma cópia do símbolo usado neste cancioneiro para indicar a proporção tripla ou sesquialtera» (MORAIS1986, p. X), o que é uma afirmação estranha, pois esse dito símbolo assume formas diversas, nenhuma delas propriamente idêntica ao desenho zigzagueante do signo que aqui nos ocupa (cf. infra, §1.2.2. *Descrição e análise das notações musicais*). Em todo o caso, que este representa o algarismo 3 é também a nossa melhor interpretação, embora desconheçamos qual poderá ter sido a razão da diferença gráfica em relação ao seu congénere da direita.

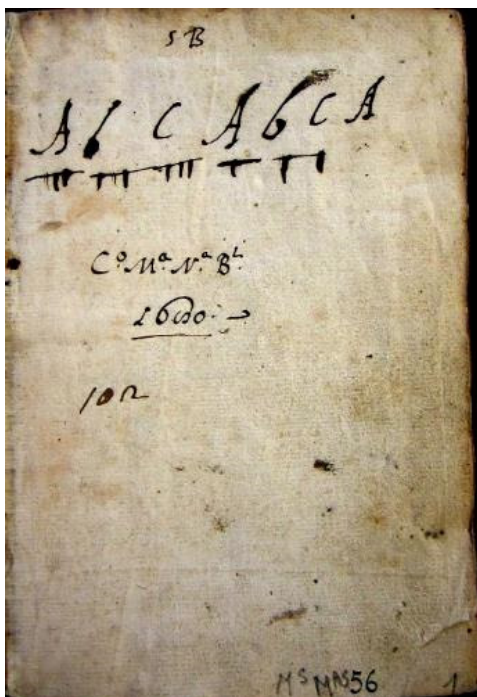


FIGURA 15. Folha de rosto

Na folha de rosto [FIGURA 15] está grafada aquilo que Morais identificou como uma tablatura de guitarra barroca em alfabeto italiano⁴³ e que Reynaud julgou serem simples testes de pena.⁴⁴ Por baixo lê-se, por outra mão, «C.º M.ª N.ª B.ª / 1650» (ou «1680»?), enigmática inscrição que Reynaud conjecturou ser um título dado ao cancioneiro,⁴⁵ mas que pode também tratar-se das iniciais de um proprietário; em todo o caso, é-nos impossível perceber a que se refere exactamente. Existem ainda três curtas inscrições de mãos diferentes, «SB» (ou «5 B»? no topo do fólio, «102» (ou «10R»? no centro,⁴⁶ e o número de cota do manuscrito, «56», antes do qual uma mão recente (a mesma responsável pela foliação moderna) inscreveu, a lápis, «M^s MAS» (isto é, «Ms. Masson»).

No fólio 1r, lemos «J. V. Lalorgne / professeur français à florence», com uma caligrafia provavelmente oitocentista. A inscrição leva a crer que o manuscrito se encontrava em Florença, e que tenha sido o professor Lalorgne a levá-lo para França, no século XIX. Isto explicaria a razão por que se chegou a julgar florentina a origem do manuscrito. O verso deste fólio encontra-se em branco.

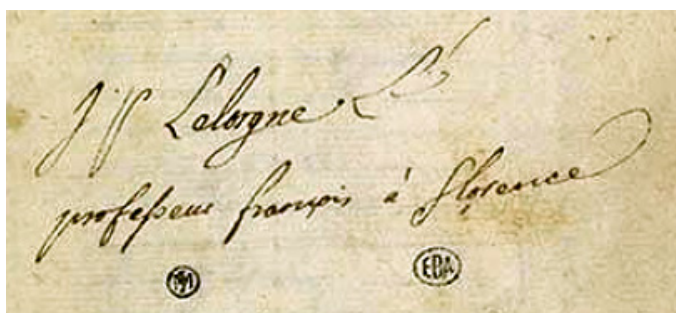


FIGURA 16. Inscrição no f. 1r

⁴³ MORAIS1986, p. X.

⁴⁴ «Il doit s'agir d'essais de plume sur la page de garde disponible. Un copiste aurait alors tracé les premières lettres venues : a, b, c,... ainsi que des traits horizontaux, sans appuyer sa plume, puis, verticalement, ces petits traits verticaux pour tester la souplesse du bec de sa plume ou le débarasser [sic] d'une saleté, comme semblent l'attester l'irrégularité des lettres et leurs bavures» (REYNAUD1968, p. 12).

⁴⁵ «[...] on lit : Cº Ma NA Bl, abréviations désignant certainement l'ouvrage, Cº pouvant être interprété comme : cancionero, Ma comme : musica...» (Idem, ibidem, sublinhados originais). Estranhamente, Reynaud não faz referência ao número por baixo destas letras.

⁴⁶ Asensio especula que se poderá tratar de uma antiga «marca de precio» (ASENSIO1989, p. 11).

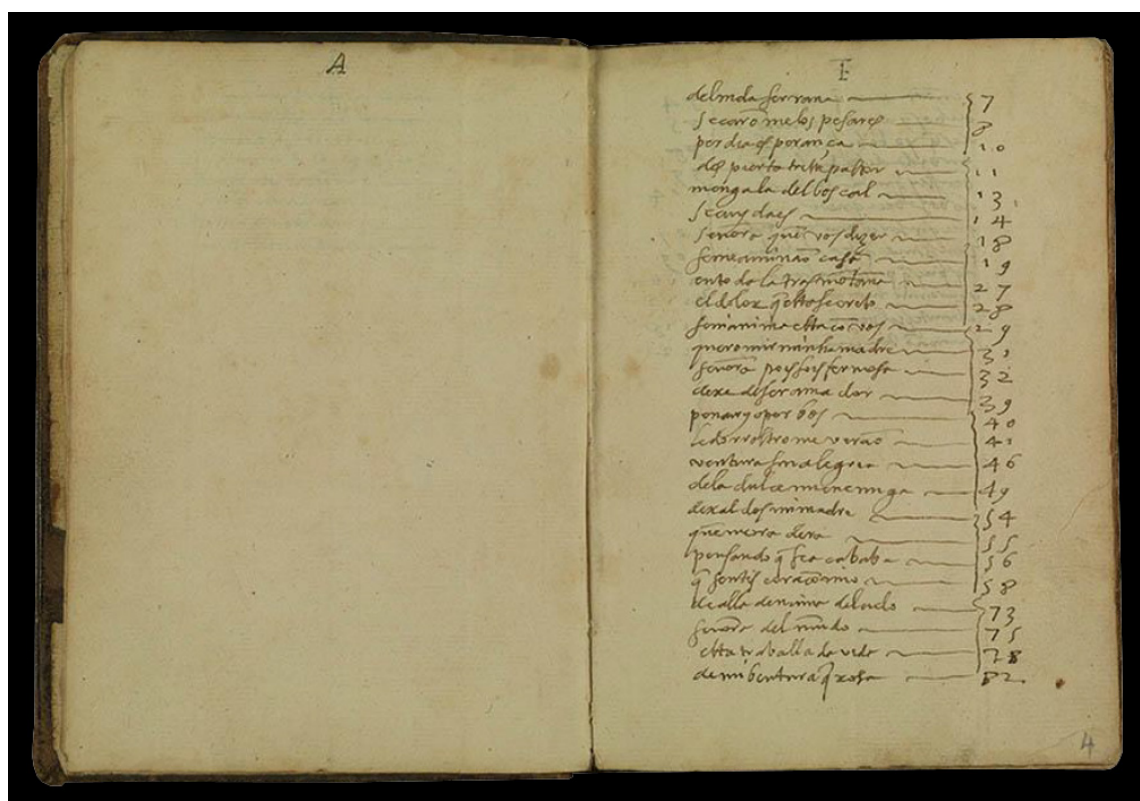


FIGURA 17. Índice, última página atribuída à letra A e primeira atribuída à letra E [ff. 3v-4]

Os fólhos 2 a 12 foram preparados para receber o índice das peças musicais,⁴⁷ listadas pela ordem em que aparecem no cancioneiro, e agrupadas, não pela letra inicial, mas pela primeira vogal do respectivo *incipit*.⁴⁸ Assim, o escrevente dividiu 10 fólhos em 5 secções, atribuindo 4 páginas a cada vogal, assentando cada uma delas, em maiúscula, no cabeçalho da respectiva página.⁴⁹ No entanto, o índice de cada vogal não ocupou mais de duas páginas (os da letra I e U não chegam a preencher uma página completa), pelo que as sobrantes ficaram em branco. Todas as peças estão presentes no índice, excepto a n.º 65 e a n.º 129.⁵⁰

⁴⁷ Para uma transcrição completa do índice, ver Anexo I.

⁴⁸ Asensio designa-o de «índice vocálico» (ASENSIO1989, p. 11). Estranhamente, Reynaud não parece ter reparado nem na escrupulosa ordenação numérica, nem no agrupamento por vogais, pois qualificou de «*complet désordre*» a listagem dos *incipit* (REYNAUD1968, p. 13).

⁴⁹ Deste modo, os ff. 2r-3v são encimados pela letra A; os ff. 4r-5v pela letra E; os ff. 6r-7v pela letra I; os ff. 8r-9v pela letra O; e os ff. 10r-12r para a letra U (grafada como “V”), que teve, de facto, direito a mais uma página que as outras vogais, sem razão aparente.

⁵⁰ A ausência da peça n.º 65 justifica-se certamente pelo facto de o copista que elaborou o índice ter julgado que ela estava associada ao texto do n.º 66 (listado no índice). Já a peça n.º 129, da mão do mesmo copista, terá sido provavelmente registada em momento posterior à elaboração do índice.

1.1.5. *Conteúdo poético-musical*

Nos fólhos 15v a 145 encontra-se grafado o conteúdo poético-musical do cancionero, com 128 composições musicais – sendo que 8 delas apresentam duas variantes,⁵¹ 6 delas são “geminadas” (3 pares de peças, uma monódica e uma polifónica, que partilham o mesmo texto)⁵² e de 1 outra perdeu-se o fólho que continha a sua música⁵³ – e 1 poema sem música.⁵⁴ Deste total de 129 peças, 124 são seculares e 5 são sacras, em latim. Das 127 peças musicais sobreviventes, 72 peças são monódicas (cerca de 57%) e as restantes 55 são polifónicas, das quais 3 a duas vozes, 49 a três vozes, e 3 a quatro vozes. De permeio, encontramos ainda 2 fragmentos musicais (ff. 77v e 136v⁵⁵), sem texto; e 3 fólhos em branco (ff. 78r, 85r, 140r e 143r).

Sumariamente, o conteúdo original do cancionero – que corresponde a quase 90% do conteúdo total – pode dividir-se em 3 partes: a primeira parte (ff. 15v-76r) é composta por vilancicos a uma voz; a segunda parte (ff. 81v-87r) por romances a uma voz; a terceira parte (ff. 92v-136r) por vilancicos a três vozes. A este corpo primitivo foram sendo acrescentadas outras peças, num total de 16 contribuições posteriores ao estrato original.⁵⁶

Entre os 124 textos seculares, o vilancete é a forma poética claramente predominante, correspondendo a 91 poemas (cerca de três quartos do total). Seguem-se, com ocorrências bastante menos frequentes, a cantiga (14 textos) e o romance (6 textos). Para além destes, há ainda 2 trovas e 2 serranilhas, havendo ainda um exemplar de tercetos, de quintilhas, de setilhas, de copla real e de terça-rima, esta última a única forma de origem italiana presente no *CANCIONEIRO DE PARIS*. O castelhano é o idioma de 93 destas peças (três quartos) e o português das restantes 31.

Nenhuma das peças do *CANCIONEIRO DE PARIS* tem indicação de autoria, nem esta pode sequer ser atribuída com segurança a algum compositor conhecido; apenas se conhecem os autores de uma pequena minoria dos textos (10, mais 10 atribuições parciais ou duvidosas). Seis composições a uma voz correspondem, com algumas variantes, ao tiple de peças polifónicas de autor conhecido: a n.º 8 e a n.º 20 são ambas atribuídas a Escobar no *CANCIONERO DE PALACIO* mas, no caso desta última, a mesma melodia foi usada como tenor de outra peça anónima do *CANCIONERO DE PALACIO* (n.º 99), pelo que a atribuição não é segura; a mesma ambiguidade dificulta a atribuição da peça n.º 34, cuja melodia, com algumas variantes, foi objecto de diferentes arranjos, dois deles copiados naquele mesmo cancionero (n.º 373 de Alonso de Mondéjar e n.º 401 de Gabriel Mena, sendo que a versão deste último é a que mais se aproxima

⁵¹ Destas 8 peças, 7 são monódicas (n.ºs 3, 4, 9, 19, 27, 31 e 60) e 1 é polifónica (n.º 96).

⁵² N.ºs 4/107, 21/101 e 56/108.

⁵³ N.º 66 (f. 81). Entre este e o f. 80 perderam-se dois fólhos; nos restos de papel que deles sobrou, junto à espinha da encadernação, é possível encontrar vestígios de pentagramas.

⁵⁴ N.º 128.

⁵⁵ Há ainda algumas notas musicais a seguir à peça n.º 28 (f. 42v) e à n.º 40 (f. 54v), que parecem ter sido escritas aleatoriamente, como que testando a pena.

⁵⁶ N.ºs 63-66, 73-75 e 121-129. Adiante analisaremos com mais detalhe estas secções e a cronologia da sua constituição (cf. §1.3.2. *Estrutura do conteúdo* e §1.3.5. *Cronologia de constituição do cancionero*).

da versão do CANCIONEIRO DE PARIS); o mesmo Gabriel Mena é dado como compositor da peça n.º 217 do CANCIONERO DE PALACIO, e Juan de Aldomar da peça n.º 89, que apresentam muitas semelhanças com as peças n.º 49 e n.º 60b do CANCIONEIRO DE PARIS, respectivamente. Apenas uma das peças a três vozes tem um texto associável ao nome de um compositor (n.º 99), mas a atribuição da sua autoria à respectiva música envolve (pelo menos por ora) uma grande dose de especulação.⁵⁷

Com excepção desta última, as peças que referimos fazem parte do total de 22 que têm concordâncias totais ou parciais com composições musicais presentes nos cancioneros musicais ibéricos quinhentistas, sobretudo o CANCIONEIRO DE ELVAS e o CANCIONEIRO DE PALACIO (13 e 10 peças respectivamente, incluindo 3 comuns entre as duas fontes), mas também o CANCIONERO DE LA COLOMBINA e o CANCIONEIRO DE BELÉM (1 peça cada). Há ainda uma concordância musical parcial com um manuscrito italiano (ROYALAPPENDIX59-62) e com uma colectânea impressa de música para *vihuela* (VALDERRÁBANO1547). Cerca de 40% dos textos encontram igualmente concordâncias significativas em importantes colectâneas poéticas de poesia peninsular.

TABELA 2. *Inventário sumário do CANCIONEIRO DE PARIS*

fólios	nº	incipit	fp	vv	id	autoria		concordâncias	
						música	texto	música	texto
15v-16r	1	Ay, que biviendo no bivo	VC	1	C				
16v-17r	2	Quien pudiesse, quien hiziesse	VC	1	C				
17v-18r	†3	Bien podrá mi desventura	VC	1	C			PALACIO	(PALACIO)
18v-19r	*†4 (107)	Quién te hizo, Juan pastor	VC	1	C	Badajoz ?	J. Encina ?	PALACIO	(PALACIO) (BELÉM) (DAZA)
19v-20r	5	Quien por veros pena y muere	VC	1	C			ELVAS	ELVAS
20v-21r	6	Mi fé, Gil	VC	1	C		A. Soria		ÉVORA MP617
21v-22r	7	De linda serrana	VC	1	C				
22v-23r	8	Secáronme los pesares	VC	1	C	P. Escobar ?	G. S. Badajoz	ELVAS PALACIO	BNF307 BRITISH ELVAS ÉVORA GENERAL LISBOA PALACIO (MILÁN)
23v-24r	†9	Toda mi vida os amé	VC	1	C				ELVAS ÉVORA
24v-25r	10	Perdi esperança	VC	1	P			ELVAS	ELVAS ÉVORA
25v-26r	11	Despierta, triste pastor	VC	1	C				
26v-27r	12	Todos vienen de la vela	VC	1	C				(PADILLA)
27v-28r	13	Menga, la del boscal	SE	1	C			PALACIO	PALACIO
28v-29r	14	Se cuidais que sois senhora	VC	1	P				
29v-30r	15	Pues que veros fué ocasión	VC	1	C				
30v-31r	16	Adónde tienes las mentes	VC	1	C		J. Encina?		PALACIO
31v-32r	17	Ya no quiero ser pastor	VC	1	C				
32v-33r	18	Senhora, quem vos disser	CA	1	P				
33v-34r	†19	Se me a mim não casam	VC	1	P				
34v-35r	20	Lo que queda es lo seguro	VC	1	C	P. Escobar ?	G. S. Badajoz	ELVAS MAGL19 PALACIO VALDERRÁB	BRITISH ELVAS GENERAL MAGL19 PALACIO

⁵⁷ Cf. infra, §1.3.4. *Datação*.

35v-36r	*21 (101)	Dónde está tu gallardía	VC	1	C			PALACIO (MAGNATES) (WOLFENB)
36v-37r	22	Para qué me dan tormento	CA	1	C	A. Velasco (J. da Silva)		MP617 BNF307 MAGNATES (ELVAS)
37v-38r	23	So la rama, niña	VC	1	C		(COLOMBINA) (PALACIO)	(COLOMBINA) (PALACIO)
38v-39r	24	Lágrimas de saudade	VC	1	P			
39v-40r	25	Ay, Santa María	VC	1	C		PALACIO	PALACIO
40v-41r	26	Partir não me atrevo	VC	1	P			ÉVORA WOLFENB
41v-42r	†27	En toda la trasmontana	VC	1	C			MORBEQ10
42v-43r	28	El dolor que está secreto	VC	1	C			
43v-44r	29	Si mi ánima está con vos	VC	1	C			
44v-45r	30	Zagaleja de lo verde	VC	1	C			
45v-46r	†31	Quiérome ir, mi madre	VC	1	C			
46v-47r	32	Senhora, pois sois fermosa	VC	1	P	C. Falcão ?		FERRARA
47v-48r	33	Díme tú, Señora	VC	1	C			(UPPSALA)
48v-49r	34	Oigan todos mi tormento	VC	1	C	G. Mena ?	ELVAS, PALACIO	ELVAS PALACIO
49v-50r	35	Llueve a menudo	VC	1	C			(TOLEDANO)
50v-51r	36	Tardasses, amor, tardasses	VC	1	C			
51v-52r	37	Cómo se podrá partir	VC	1	C	L. Stúñiga		BRITISH GENERAL
52v-53r	38	Amor loco, amor loco	VC	1	C			
53v-54r	39	Dexé de ser amador	VC	1	C			
54v-55r	40	Penar yo por vos, Señora	VC	1	C			
55v-56r	41	Ledo rosto me verão	VC	1	P			
56v-57r	42	A partida que me aparta	VC	1	P			
57v-58r	43	La zorrilla con en gallo	VC	1	C			(PALACIO)
58v-59r	44	Ado bueno por aquí	QT	1	C			CLASSENSE
59v-60r	45	Vida da minha alma	VC	1	P	(P. A. Caminha)	(RA59-62)	RA59-62
60v-61r	46	Ventura sin alegría	VC	1	C			
61v-62r	47	Otro bien si a vos no tengo	VC	1	C		(PALACIO)	PALACIO
62v-63r	48	Triste vida biviré	VC	1	C			
63v-64r	49	De la dulce mi enemiga	CA	1	C	G. Mena ?	(PALACIO)	PALACIO ENAMORADOS
64v-65r	50	Gavilão, gavilão branco	VC	1	P			
65v-66r	51	No val' das mais belas	VC	1	P			
66v-67r	52	La terrible pena mía	CA	1	C	{Los Casas}		MP617 LEMONS
67v-68r	53	Soy garredica	VC	1	C			TIMONEDA
68v-69r	54	Dexadlos, mi madre	VC	1	C			
69v-70r	55	Quem me ora dera	SE	1	P			
70v-71r	*56 (108)	Pensando que se acabava	VC	1	C			
71v-72r	57	Haze amar y no es amor	VC	1	C			LEMONS SILVA TOLEDANO (BNF372)
72v-73r	58	Qué sentís, coração mío	VC	1	C	Escrivà	ELVAS	ELVAS GENERAL VASQUEZ
73v-74r	59	Porqué lloras, moro	VC	1	C			
74v-75r	†60	Ah, Pelayo, que desmayo	VC	1	C	J. Aldomar ?	(PALACIO)	PALACIO UPPSALA (ÉVORA)
75v-76r	61	Nunca creí que la muerte	VC	1	C			
76v-77r	62	No llores, pastor amigo	VC?	3	C			
77v		[fragmento]		1				
78v-79r	63	Tú me digas, alma mía	CA	1	C			
79v-80r	64	Isabel y más María	VC	1	C			
80v	65	Quien tal noche pierde el seso	TC	1	C			CARMELO

81r	66	A la gala de la más linda zagala	VC	-	C			
81v-82r	67	Los braços traigo cansados	RO	1	C			ROMANCES
82v-83r	68	Mis arreos son las armas	RO	1	C			ROMANCES
83v-84r	69	Buen conde Fernán Gonçálvez	RO	1	C			ROMANCES
84v-85r	70	Yo me estando en Coimbra	RO	1	C			ROMANCES
85v-86r	71	Por aquel postigo viejo	RO	1	C			ROMANCES
86v-87r	72	Riberas del Duero arriba	RO	1	C			ROMANCES
87v-88r	73	De allá de encima del cielo	VC	2	C			
88v-89r	74	Quan baxo aposentas	VC	2	C			
89v-90r	75	Señora del mundo	VC	2	C			PESQUERA
90v-91r	76	Super flumina Babylonis	PS	1	L			
91v-92r	77	O gloriosa domina	HI	1	L			
92v-93r	78	Esta trabalhosa vida	VC	3	P			
93v-94r	79	Mis sospiros despertad	CR	3	C	G. Manrique		GENERAL
94v-95r	80	Ha ya sufrido tanto	TE	3	C			ANTT2209
95v-96r	81	No piensen que ha de acabar	VC	3	C		ELVAS	ELVAS
96v-97r	82	De mi ventura quexoso	CA	3	C		BELÉM	BELÉM ÉVORA
97v-98r	83	Un nuevo dolor me mata	VC	3	C			
98v-99r	84	Señora, aunque no os miro	VC	3	C		ELVAS	ELVAS
99v-100r	85	De vos y de mi quexoso	CA	3	C	P. A. Osorio	ELVAS	COLOMBINA ELVAS MP617 PALACIO PALÁCIO (COLOMBINA)
100v-101r	86	Mi querer tanto os quiere	CA	3	C			WOLFENB
101v-102r	87	Vos señora a maltratarme	VC	3	C			WOLFENB
102v-103r	88	Desque yo te vi, Juanilla	VC	3	C			
103v-104r	89	Di, pues vienes de la aldea	VC	3	C			
104v-105r	90	Cómo pasaré la sierra	VC	3	C			
105v-106r	91	Yo soñava que me hablava	L	3	C			
106v-107r	92	Antonilla es desposada	VC	3	C		ELVAS	ELVAS (PALACIO)
107v-108r	93	Pois tudo tão pouco dura	CA	3	P	C. Falcão ?		FERRARA FTOMÁS (UPPSALA)
108v-109r	94	Soy serranica	VC	3	C			
109v-110r	95	Quién viesse aquel día	TV	3	C			
110v-112r	†96	Minina dos olhos verdes	VC	3	P	(L. Camões)		
112v-113r	97	Ya no quiero ser pastora	VC	3	C			
113v-114r	98	Em vida de tantos danos	CA	3	P			
114v-115r	99	Não vos acabeis tão cedo	VC	3	P	B. Trosilho ?	{B. Trosilho} B. Trosilho ?	(ÉVORA)
115v-116r	100	No andes tan aborrido	VC	3	C		ELVAS	ELVAS, WOLFENB PALACIO (MAGNATES) (WOLFENB)
116v-117r	101 (*21)	Dónde está tu gallardía	VC	3	C			
117v-118r	102	Ay dolor, cuán mal me tratas	VC	3	C			
118v-119r	103	Bem sei que minha tristura	VC	3	P			
119v-120r	104	Já não posso ser contente	CA	3	P	{D. Maria de Portugal ?}		ÉVORA
120v-121r	105	Yo te aconsejo, Pascual	VC	3	C		ELVAS	(ELVAS)
121v-122r	106	Quem quiser comprar ùa vida	VC	3	P			
122v-123r	107 (*4)	Quién te hizo, Juan pastor	VC	3	C	J. Encina ?	(PALACIO)	PALACIO (BELÉM) (DAZA)
123v-124r	108 (*56)	Pensando que se acabava	VC	3	C			
124v-125r	109	Después que pasaste el río	VC	3	C			
125v-126r	110	Não me espanto já de 'não'	VC	3	P			
126v-127r	111	Quiérome ir morar al monte	VC	3	C	{N. A. Pereira} N. A. Pereira ?		
127v-128r	112	Adonde estás, alma mia	VC	3	C		ELVAS	ELVAS
128v-129r	113	Quanto tempo trabalhei	CA	3	P			

129v-130r	114	Ya morió todo el plazer	VC	3	C		
130v-131r	115	Do vosso bem-querer, Senhora	VC	3	P		
131v-132r [+137r]	116	Olhos que andais agravados	ST	3	P		
132v-133r [+137v-138]	117	Levántese el pensamiento	TV	3	C		
133v-134r	118	Foi-se gastando a esperança	CA	3	P	J. Pinheiro	ÉVORA FTOMÁS
134v-135r	119	Na fonte está Lianor	CA	3	P		
135v-136r	120	Quem não tem conhecimento	VC	3	P		
136v		[fragmento]					
137r		[continuação do texto do n.º 116]					
137v-138r		[continuação do texto do n.º 117]					
138v-139r	121	Quanti mercenarii	MO	3	L		
139v	122	Es nacido Dios, pastores	DI	3	C		
139v	123	Per um dia festival		3	P?		
140v-141r	124	Não tendes cama, bom Jesus, não	VC	4	P		
141v	125	Cómo estáis, virgen y madre	TC	3	C		
141v-142r	126	Dic nobis Maria	LI	4	L		
142v	127	Pater de celis Deus	LI	4	L		
143v-144r	128	No hallo a mis males culpa	VC	-	C	J. Montemor	MONTEMOR
144v-145r	129	Não tragais borzeguis pretos	VC	3	P		

* peças com 1 versão monódica e 1 versão polifónica, com indicação do n.º da peça correspondente

† peças com variante

LEGENDA

formas poéticas		autores	fontes			
CA	cantiga	(entre	ANTT2209	ANTT2209	MAGL19	MAGLIABECHI19
CR	copla real	parêntesis)	BELEM	CANCIONEIRO DE BELÉM	MAGNATES	CANCIONEIRO DE CORTE E MAGNATES
DI	dístico		BNF307	BNF307	MILÁN	MILÁN1536
HI	hino		BNF372	BNF372	MONTEMOR	MONTEMOR1566
L	livre		BRITISH	CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM	MORBECQ10	MORBECQ10
LI	litanía		CARMELO	CANCIONERO DE CARMELO DE VALLADOLID	MP617	MP617
MO	motete		CLASSESE	CANCIONERO CLASSESE	PADILLA	CARTAPACIO DE PADILLA
PS	salmo	{entre	COLOMBINA	CANCIONERO DE LA COLOMBINA	PALACIO	CANCIONERO DE PALACIO
QT	quintilha	chavetas)	DAZA	DAZA1576	PESQUERA	PESQUERA1554
RO	romance		ELVAS	CANCIONEIRO DE ELVAS	RAS9-62	ROYALAPPENDIX59-62
SE	serranilha		ENAMORADOS	ESPEJO DE ENAMORADOS	ROMANCES	CANCIONERO DE ROMANCES
ST	setilha		ÉVORA	CANCIONEIRO DE ÉVORA	SILVA	SILVA DE VARIOS ROMANCES
TC	terceto	(entre	FERRARA	CANCIONEIRO DE FERRARA	TIMONEDA	TIMONEDA1561
TE	terça-ríma	parêntesis)	FTOMÁS	CANCIONEIRO FERNANDES TOMÁS	TOLEDANO	CANCIONERO TOLEDANO
TV	trovas		GENERAL	CANCIONERO GENERAL	UPPSALA	CANCIONERO DE UPPSALA
VC	vilancete		LEMONS	CARTAPACIO DE PEDRO DE LEMOS	VASQUEZ	VÁSQUEZ1560
			LISBOA	CANCIONEIRO DE LISBOA	WOLFENB	CANCIONERO DE WOLFENBÜTTEL

idiomas		concordâncias poéticas
C	castelhano	(entre
L	latim	parêntesis)
P	português	concordância apenas com o mote

TABELA 2. *Inventário sumário do CANCIONEIRO DE PARIS*

Os restantes fólhos foram deixados em branco, excepto o verso do fólho 148, que foi repleto de garatujas resultantes de vários testes de pena, no meio das quais se lê ainda a inscrição «+ / *muy ille señor*». Também a folha de guarda da contracapa apresenta idênticos rabiscos no seu topo.

1.2. Estudo paleográfico

1.2.1. Descrição e análise das grafias das escritas textuais

O século XVI é um período de concorrência de variados estilos caligráficos na Península Ibérica. Por um lado, havia um uso fortemente enraizado das escritas góticas e seus derivados,⁵⁸ usadas desde o século XIII, sendo que novos desenvolvimentos da escrita gótica cursiva continuavam a surgir ainda nos finais de quatrocentos e inícios de quinhentos. Por outro lado, nesse mesmo período, foi introduzida e difundida a escrita humanística, de origem italiana, inclusivamente como reacção à crescente ilegibilidade da escrita cursiva gótica. A coexistência destas duas espécies, à partida antagónicas, ditou uma inevitável influência mútua, o que resultou no nascimento de caligrafias híbridas.

Estes vários estilos foram descritos por calígrafos como Francisco Lucas, em cujo manual⁵⁹ se caracterizam os seis tipos de escrita mais importantes e mais utilizados à sua época: a *redonda de libros*, derivada da gótica textual; a *redondilla*, um híbrido entre a gótica cursiva e a humanística direita; a *antigua*, derivada da humanística direita; a *bastarda*, derivada da humanística inclinada; a *grifo*, derivada da humanística itálica; e ainda as maiúsculas romanas [TABELA 3].⁶⁰ Em Portugal, Manuel Barata publica em 1590 um pequeno livro com exemplos destas escritas,⁶¹ onde chama «letra castelhana» àquela que Lucas denominou *redondilla*, e onde chama «letra portuguesa» a uma escrita gótica documental cursiva que Lucas não incluiu na sua obra. Esta distinção é significativa, porquanto revela a prevalência de uma escrita conservadora em Portugal até aos finais do século XVI.

classes de escrita no séc XV*			classes de escrita em Espanha no séc XVI, segundo Lucas	classes de escrita em Portugal no séc XVI, segundo Barata
Gótica (hispânica)	textual / livraria		<i>Redondo de libros</i>	[...]†
	documental / cursiva			Portuguesa
Humanística (italiana)			<i>Redondilla</i>	Castelhana
	direita / antiga		<i>Antigua</i>	[...]†
	inclinada / cursiva		<i>Bastarda</i>	<i>Cancellaresca</i>
	itálica / chanceleresca		<i>Grifo</i>	<i>Cancellaresca formata</i>

* Segundo SÁNCHEZ&DOMÍNGUEZ1999 e RUIZ1999

† Para as escritas idênticas à «redonda de livros» e à «antiga», Barata apenas deu exemplos gráficos, sem lhes atribuir um nome.

TABELA 3. Quadro-síntese da evolução dos principais tipos de escrita dos séculos XV e XVI na Península Ibérica

⁵⁸ RUIZ1999, pp. 163-164.

⁵⁹ *Arte de escrever*, 1.ª edição de 1570 (consultámos a edição de 1608, LUCAS1608).

⁶⁰ RUIZ1999, pp. 174-175. As designações «antiga», «grifo» e «bastarda» foram usadas também em Portugal, e ainda o eram no século XVIII, como o atesta o manual de caligrafia de Manuel de Andrade Figueiredo (FIGUEIREDO1722, pp. 38-55).

⁶¹ BARATA1590.

O panorama é marcado, portanto, por uma profusão de escritas diferentes, umas mais arcaizantes, outras mais modernas, e outras mistas, o que por vezes dificulta a sua classificação e datação. O *CANCIONEIRO DE PARIS*, como produto de vários escreventes que, ao longo do século, foram corrigindo e acrescentando conteúdo, é testemunho desse multigrafismo. Assim, encontramos vários tipos de escrita diferentes, umas de tradição mais gótica, outras mais próximas da escrita humanística, que fornecem uma ideia genérica da época em que terão intervindo no cancionero. Nesse sentido, o estudo destas escritas é fundamental para sustentar qualquer tese sobre a cronologia da constituição do códice, pelo que descreveremos nesta secção, o mais exhaustivamente possível, as várias escritas, procurando inseri-las nas suas filiações paleográficas através da análise das suas características e comparação com escritas coevas.

O estudo da ortografia usada nestas escritas será também útil para determinar a origem dos respectivos escreventes. Nesse sentido, cabe destacar desde já os inúmeros lusismos que impregnam todas as escritas intervenientes no cancionero, à excepção da Escrita Z. Os mais frequentes são o uso dos dígrafos *lh* e *nh* por *ll* e *ñ*; e o uso indiferenciado de *m* e *n* no fim das sílabas (p. ex, «jumto» pelo castelhano *junto*), que indica uma prática de nasalização inexistente na fonologia castelhana.

ESCRITA A

A escrita A é predominante no *CANCIONEIRO DE PARIS*, ocorrendo em quase 60% do seu corpo. Trata-se de uma escrita de filiação gótica, cuidada, com elementos derivativos de um estilo caligráfico do tipo textual redondo, com caracteres arredondados e de traços espessos e bem definidos;⁶² mas igualmente com características de cursividade próximas do tipo documental minúsculo, ao nível da organicidade do gesto e da tendência para a união de alguns traços entre letras. De ambos os estilos partilha a diferenciação de caracteres,⁶³ mas levada a um grau de elevada clareza, depuração e realce individual de cada letra, que revela uma evidente influência da escrita humanística, e que se torna mais evidente nos raros textos religiosos da lavra desta mão (ff. 90v-92), onde a escrita se aproxima mais da humanística itálica [FIGURA 20]. Por esse facto, podemos classificar esta escrita como um tipo híbrido, que Elisa Ruiz García denominou «humanístico-cortesão».⁶⁴

Asensio sugeriu que esta escrita fosse datada de entre 1540 e 1570.⁶⁵ Em Portugal, ainda podem encontrar-se alguns tipos semelhantes, mas não idênticos, em documentos régios de 1572 [FIGURA 19].⁶⁶

A escrita A apresenta poucas variantes de caracteres, e as ligaturas e abreviaturas são praticamente inexistentes, o que se traduz num alto nível de legibilidade, que apresenta escassas dificuldades de transcrição [TABELA 4]. A particularidade de maior destaque é a escrita do *r* duplo, que tanto pode assumir

⁶² Cf. SÁNCHEZ&DOMÍNGUEZ1999, p. 122.

⁶³ Cf. *idem*, pp. 132 e 135-136.

⁶⁴ RUIZ1999, p. 168.

⁶⁵ ASENSIO1989, p. 12.

⁶⁶ Cf. COSTA1976, n.º 239.

a forma *R* – também característica típica da escrita documental minúscula⁶⁷ – como o carácter composto *ŋ*. O *r* duplo seguido de *e* apresenta também uma forma ligada específica. Além destes casos, só os dígrafos *lh* e *nh* apresentam uma forma ligada diferente da escrita individual dos respectivos caracteres. Em termos de abreviaturas, é usada a forma *ŷ* por *ver* e, mais raramente, as formas *p* por *per*, *s* por *ser* e *⁹* por *us*. Também a inexistência do *s* longo (*ſ*) é uma característica particular desta escrita, que a distingue de todas as outras do cancionero.

Esta escrita apresenta ainda outras características tipicamente góticas, como o *d* com haste inclinada para a esquerda (ſ); o *g* com apenas um olho (g); a dupla forma do *r*, recto (r) e redondo (r); e o *v* semelhante a um *b* inclinado para a esquerda (v).⁶⁸

Em termos de ortografia, para além dos lusimos *nh* e *lh*, e uso de *m* no final das sílabas nasais, assinala-se o uso errático do *u* após *g* ou *q* – por vezes não é usado antes de *e/i* quando o *g* é oclusivo («ningem» por *ninguém*); por vezes é usado antes de *a/o* («fiqua» por *fica*, que configura um latinismo;⁶⁹ «emgüanar» por *enganar* – mas «emganos», no mesmo texto).

o mestando em coſombra
aprazer Jubeſ folgar
por los campos de mōdego
canaſheros ni aſomax
deſque ſo los ni meſqino
ſuego ni malo ſenſal
queſ Gracō me deria
lo que traſam am uoluntā
ſer qeme de mīs qñ e los

FIGURA 18. Exemplos da escrita A [f. 85r]

pera los ſe a buſcar
por que ſa ſno am ciō di
los moueſe apiada
piſeme de ſam te de Oll
com muy grande hum
tristeſ palanxas dizeſ
no ſecando de ſhorax
ſino te dueſe ni muereſ

om pbadti no parguati
iquiſta nauegruati ſo a
ſo me pñ que nos rotal
do quetua. ao Regiment
ſo ordm partiuller ſo l
ra parti que p. m. onha a
liun ſi dade fura de lra

FIGURA 19. Exemplo de escrita documental num manuscrito régio português de 1572

ſuper flumina babilonis
ſic ſedimus & fleximus dum
gloriosa eſt exalta ſuper ſidera

ici Comitſ de valentia ſlirmi pe
us de Valentia fuerit ab eolegi
etiam a bonis diſſi comitatus

FIGURA 20. Exemplo de texto religioso da escrita A [f. 91r, à esquerda] e escrita humanística itálica num manuscrito espanhol do século XVI [à direita]

⁶⁷ SÁNCHEZ&DOMÍNGUEZ1999, p. 135.

⁶⁸ *Idem*, p. 120.

⁶⁹ SPINA2008, p. 283.

	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a				an / ã	
b					
c				ç	
d					
e					
f					
g					
h					
i				in	
j					
l				lh	
m					
n				nh	
o					
p				per	
q				que	
r				rr	
s				ser	
t					
u				un / û	
v				ver	
x					
y					
z					

TABELA 4. Quadro de caracteres da escrita A

A ocorrência da escrita B concentra-se na primeira parte do cancioneiro, sobretudo entre os ff. 27 a 51. Tal como a escrita A, é uma grafia de filiação gótica, mas com elevado grau de cursividade, o que a aproxima do tipo documental cortesão – ou, para usar a terminologia de Barata, da «letra portuguesa» – pelo seu típico emparelhamento de dois ou mais caracteres num só gesto e, consequentemente, de legibilidade por vezes difícil, como era característica desta classe de escrita.⁷⁰ Trata-se da escrita mais conservadora das presentes no cancioneiro, e corresponde a um tipo profusamente usado em Espanha sobretudo desde inícios do século XV até ao fim desse século;⁷¹ em Portugal ainda se encontra frequentemente em manuscritos da 1ª metade do século XVI e, como vimos, era considerada por Barata um tipo de “escrita nacional” em data tão tardia como 1590 – prova prática disso mesmo, de resto, é o facto de que, na década de 1580, os documentos régios ainda usarem este tipo de escrita [FIGURA 23].⁷²

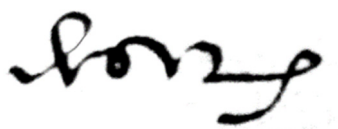








FIGURA 21. Palavras «de ser», na escrita B [f. 30]

Com efeito, a escrita B é a que apresenta maior número e diversidade de ligaturas, abreviaturas e variantes para cada carácter e, portanto, a de leitura mais difícil [FIGURA 21]. Contribuem para a sua complexidade aspectos particulares como, por exemplo, a semelhança entre os caracteres *c / e / r*, e entre os *d / l*, e ainda a absoluta coincidência que por vezes ocorre com as letras *g / h*, tornando-as indistinguíveis isoladamente. Outra característica particular é a grande quantidade de variantes da letra *s* – 9 no total, mais 2 variantes de *ss* [TABELA 5].

Esta escrita apresenta ainda várias particularidades de uma escrita gótica cursiva: o *b* com um ascendente que se une ao anel inferior (); o *d* em forma de laço que liga à letra seguinte (); o prolongamento para a esquerda do último traço dos *m*, também chamado de “tromba de elefante”⁷³ (); a rectidão dos traços superiores, notavelmente em algumas variantes do *s* () e do *c* (); e, à semelhança da escrita A, o *v* semelhante a um *b* inclinado ().⁷⁴ De resto, apesar das manchas textuais das escritas A e B serem muito distintas, alguns caracteres tomados individualmente apresentam muitas semelhanças, como por exemplo *f / g / h / p / q / v* [cf. TABELA 4], o que mais reforça o parentesco gótico das duas grafias.

No que concerne à ortografia, para além dos lusismos *nh* («anhos» por *años*) e *lh* («lheva» por *lleva*), e do uso indiscriminado de *m* e *n* no final das sílabas («limda» por *linda*), destaca-se também o aportuguesamento das consoantes líquidas («brancura» por *blancura*).

⁷⁰ SÁNCHEZ&DOMÍNGUEZ1999, pp. 139-142.

⁷¹ *Idem*, p. 140.

⁷² Cf. COSTA1976, n.ºs 158, 181-183, 197, 242.

⁷³ *Idem*, p. 125.

⁷⁴ *Idem*, pp. 120 e 136-137.

De nome q' vos dao
 foy l'p'ibado d' vento
 pois fyd' mar no mouinto
 pois fua' gao' confugar
 na ten' f'raa' vofla m'
 n' v'uais mais vingar
 o' r'aboy q' naõ ois n

mas f'guzo.
 Todos tus medios p'cep
 por v'aller en lo q' o'ent
 si los l'leua' l' pensamet
 no los conpente' m'y fer
 q' haze m'y mal sin medi
 q' vo' te furo.

Encl alma e' f'condido
 ya un t'me on d' f'ubier to
 q' q' l'ler tan e' qu'uo
 mal p'uede on en cubyr t
 el noyr' tengo q' a'cto
 q' f'urlee
 matar quan' d' m'it' d' u

Su go qu'ora dizer
 mas naõ suõ na d' f'ingir
 am' q' uero on perdido
 que mentira me valer
 a' f' q' qu'os vos d' f' n
 q' vos q' ben' dam'zade
 naõ c'raas q' d' f' d'idade
 que dam'ros v'ello q'

FIGURA 22. Exemplos da escrita B [ff. 29r, 21r, 43r, 33r]

n' q' f' a' n' a' n' e' f' d' a' m' e' n'
 f' a' c' m' o' r' e' s' q' u' e' f' i' n' d' e' q' u' e' p' z
 d' o' b' i' n' g' o' r' f' t' i' m' d' n' o' s' a' i
 d' i' c' a' m' p' r' o' t' e' m' o' d' a' f' i' r' o' m'
 i' n' d' a' m' t' e' r' u' q' u' o' h' u' s' a'
 i' r' a' m' e' d' o' q' d' p' m' l'
 f' o' r' m' o' s' t' r' a' d' a' e' e' g' m' a' n' d'
 n' e' s' t' e' e' e' n' a' p' o' n' g' a' e'

. al' t' r' a' . n' a' m' e' u' j' d' e' q' u' e' m' e' i'
 i' n' d' e' a' m' a' i' s' q' u' e' p' r' e' b' i' r' u' o' s' / p' o'
 t' a' d' a' e' q' u' i' e' t' a' c' o' m' o' e' u' i' f' t' o' u'
 q' u' e' p' a' m' j' o' h' a' m' e' l' z' i' a' . a' o' s'
 d' m' o' u' j' d' a' . d' v' e' n' t' o' / v' o' s'
 d' c' m' i' n' g' a' j' a' d' e' . e' f' o' m' p' a'
 i' t' a' b' a' r' e' f' a' c' a' a' q' u' i' l' l' o' q' u' e' i'
 e' p' o' r' . q' u' e' i' s' t' o' f' l' u' i' o' e' u' .

is p'op' d'z domes d' d'z d' d' d' an
 man' r' e' v' a' z' f' a' u' r' l' a' r' d' o' t' a' c' u'
 d' d' d' i' a' a' f' f' e' n' t' y' s' y' m' a' o' f' i' s' d' a'
 d' d' d' i' a' a' f' f' e' n' t' y' m' a' r' t' y' c' a' r' m' d' o' t'
 d' d' d' i' a' a' f' f' e' n' t' y' f' i' f' d' d' p' a' m' o'
 d' d' d' i' a' a' f' f' e' n' t' y' f' i' f' d' d' f' i' j' o' r' d'
 d' d' d' i' a' a' f' f' e' n' t' y' a' g' n' y' g' a' s' p' a' r' f' o' d'

p' u' m' t' f' z' n' a' s' c' i' d' a' d' e' d' e' b' r' a' g' u' a' .
 i' b' r' o' u' i' m' m' e' u' o' r' u' i' y' . v' i' p'
 m' o' r' o' a' b' i' t' o' d' a' d' i' t' a' o' d' e' m' q'
 r' o' d' i' a' d' d' o' m' e' s' d' e' m' a' g' o' q' u' o' r' a'
 i' z' o' t' a' m' i' c' e' . e' l' l' a' n' d' o' a' o' d' v'
 i' u' r' o' d' a' f' a' z' e' n' d' a' d' a' d' i' t' a' o' d' e' m' .
 e' f' i' p' o' r' e' l' l' o' o' r' u' m' p' a' g' u' e' s' n' o' m'
 n' a' n' d' y' d' a' r' o' t' a' m' i' n' f' a' c' i' a' t' a' d' e' p'

FIGURA 23. Exemplos de escritas idênticas em manuscritos portugueses de 1511, 1524, 1537 e 1581, respectivamente




























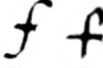







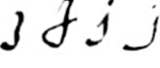



















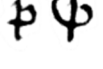


































	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a				an / ã 	
b					
c				ç 	
d				de  di  do 	
e				e isolado  el  en  n  	
f					
g					
h					
i					
j					
l					
m					
n					
o				õ   	
p				por 	
q				que 	
r				rr inic.  rr meio 	
s				ss   se  so 	
t				to 	
u				un / ũ 	
v					
x					
y					
z					

TABELA 5. Quadro de caracteres da escrita B

A escrita C ocorre unicamente na primeira parte do cancioneiro, a par da escrita B. Apresenta uma grafia de alta qualidade caligráfica e legibilidade que, diferentemente de todas as outras escritas deste códice, se insere num estilo tipográfico, derivado do estilo humanístico direito, que Francisco Lucas denominou «antigo».⁷⁵ Caracteriza-se pela total separação entre caracteres, a homogeneidade dos traços (sem variações de espessura), a verticalidade rígida em relação à linha de escrita, e o remate dos traços ascendentes e descendentes com pequenos traços horizontais, comumente designados serifas [FIGURA 24]. Este tipo, usado em Espanha e Portugal ao longo do século XVI [FIGURA 25],⁷⁶ destinava-se, segundo o mesmo autor, a «escritas curiosas»⁷⁷ – isto é, não era um tipo de escrita de uso quotidiano mas sim em textos especiais. Esse uso confirma-se no nosso cancioneiro, visto que esta escrita foi usada maioritariamente para anotar o *incipit* das peças sob a música, e não textos líricos completos.⁷⁸

A escrita C não oferece, portanto, qualquer problema de legibilidade; os caracteres, individualizados e cuidadosamente desenhados, apresentam apenas as ligaturas tipográficas comuns (*ss* como *ß*; *st* como *ſt*). Ocasionalmente, porém, alguns caracteres denunciam alguns vestígios de escrita gótica: o *d* uncial em posição inicial, com a sua haste totalmente deitada para a esquerda; o *g* com um só olho, o *r* redondo, em forma de 2, o *f* longo, o *m* com “tromba de elefante” em posição final [TABELA 6].

A esta escrita estão ainda associadas iniciais capitulares ornamentadas, de traçado gótico, desenhadas na partitura, no espaço da indentação da primeira pauta, correspondentes à primeira letra do *incipit* da respectiva peça. Este tipo de recurso gráfico encontra-se em 26 peças, todas directamente associáveis apenas à escrita C [FIGURA 26].⁷⁹

Non nobis dñe, nõ nobis
enga la del boscal
o que queda es lo seguro
vonde tienes las mente
a no quiero ser pastor
cuidaes que sogs snõia, v

FIGURA 24. Exemplos da escrita C [ff. 27v, 28v, 30v, 31v, 34v]

fcinda. & visto como he licit
torio & segundo dextro di
della. & segundo á comun o
mor lusto escula da residenc
os benefícios. & ainda pera c
tribuições cotidianas. Confi

FIGURA 25. Exemplo de escrita semelhante num manuscrito português de 1552



FIGURA 26. Iniciais capitulares associadas à escrita C

⁷⁵ Cf. RUIZ1999, p. 175.

⁷⁶ Cf. COSTA1976, n.º 218.

⁷⁷ LUCAS1608, f. 1v.

⁷⁸ Com excepções que referiremos adiante, em §1.3.1. *Copistas*.

⁷⁹ N.ºs 6, 7, 13-36. Por considerarmos que este tipo de letra tem um valor puramente ornamental, optámos por incluir apenas as maiúsculas regulares no quadro de caracteres desta escrita.







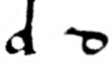
































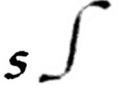










	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a					
b					
c					
d					
e					
f					
g					
h					
i					
j					
l					
m					
n					
o					
p					
q					
r					
s					
t					
u					
v					
x					
y					
z					

TABELA 6. Quadro de caracteres da escrita C

Esta escrita, de ocorrência muito esporádica (apenas nos *incipit* textuais sob as linhas musicais de 3 peças), insere-se na categoria humanística itálica, ou chanceleresca,⁸⁰ denominada «grifo» por Francisco Lucas⁸¹ e «*cancellaresca formata*» por Barata.⁸² Trata-se de uma escrita cuidada, mas menos vertical que a escrita humanística direita; tal como esta, tem um elevado grau de legibilidade e diferenciação dos caracteres, mas difere na obliquidade em relação à linha de escrita, manifestando ligeira inclinação para a direita. As serifas no extremo dos traços ascendentes e descendentes são por vezes convertidas em curvas para a direita e para a esquerda, respectivamente, especialmente nas letras *b / d / l / q* [TABELA 7], como aliás sucede na escrita chanceleresca italiana. Outra particularidade de algumas variantes desta escrita, que a escrita D também apresenta, é o desenho tendencialmente rômbo e oblongado dos caracteres.

Era um tipo de escrita bastante popular em toda a Europa, empregado durante grande parte do século XVI;⁸³ em Portugal, encontramos-la, pelo menos, no 2.º quartel desse século [FIGURA 28].⁸⁴

Quanto à ortografia, para além do uso de *m* no final das sílabas nasais, verifica-se o aportuguesamento da terminação *-miento* em «-mento» («pemsamento» por *pensamiento*). Outra particularidade é o uso ocasional de um único *s* entre vogais para representar o som sibilante surdo, em vez do normal *ss* ou *c* («vosso» por *vosso*; «conhesimento» por *conhecimento*).

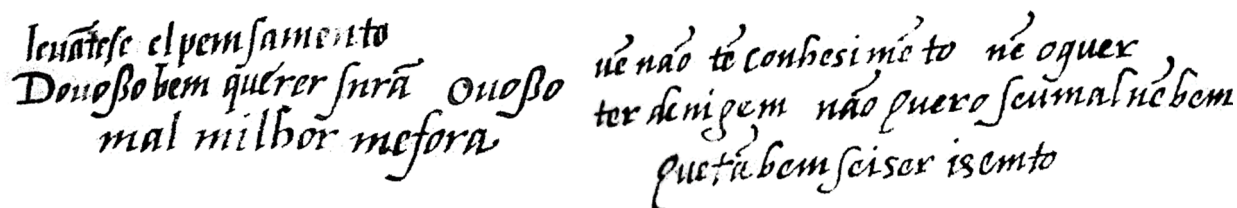


FIGURA 27. Exemplos da escrita D [ff. 132v, 130v, 131r, 135v]

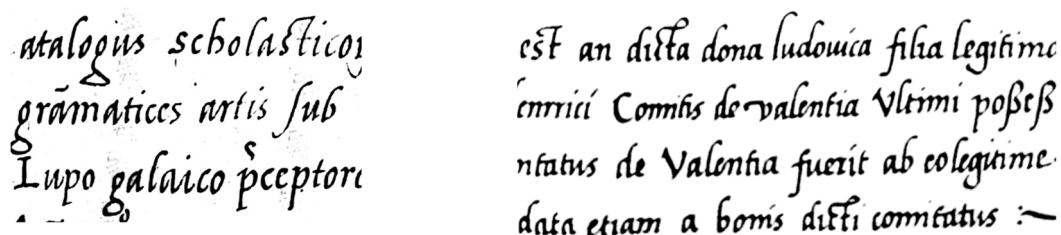


FIGURA 28. Exemplos de escritas idênticas num manuscrito português de 1537 e num manuscrito espanhol do século XVI

⁸⁰ Cf. RUIZ1999, pp. 171-172.

⁸¹ LUCAS1608, ff. 83-85.

⁸² BARATA1590, f. 21.

⁸³ RUIZ1999, p. 172.

⁸⁴ Cf. COSTA1976, p. 197.

	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a		<i>a</i>	<i>a</i>	an / ã <i>ā</i> <i>ā'</i>	
b	<i>b</i>	<i>b b</i>			
c	<i>c</i>				
d	<i>d</i>				<i>D</i>
e	<i>e</i>	<i>e e</i>	<i>e</i>	en <i>e'</i>	
f	<i>f f</i>				
g		<i>g</i>			
h		<i>h h</i>			
i	<i>i</i>	<i>i</i>	<i>i</i>		
j					
l	<i>l</i>	<i>l l</i>	<i>l l</i>		
m	<i>m</i>	<i>m</i>	<i>m</i>		
n	<i>n</i>	<i>n</i>			
o		<i>o</i>	<i>o</i>		<i>O</i>
p	<i>p</i>				
q	<i>q q e</i>				<i>Q</i>
r		<i>r r</i>	<i>r r</i>		
s	<i>s</i>	<i>s s</i>		ss <i>ß</i>	
t	<i>t t</i>	<i>t</i>			
u	<i>u</i>	<i>u</i>	<i>u</i>		
v					
x					
y					
z					

TABELA 7. Quadro de caracteres da escrita D

Idêntica à escrita D, embora mais arredondada e menos oblíqua. Foi usada apenas nos ff. 76v-77r (peça n.º 62); ainda assim, detectam-se vários lusismos: «lhores» por *llores*, «natureza» por *naturaleza*, e ainda o uso do infinitivo pessoal flexionado («*conocermos*»), inexistente na fala espanhola, mas típico do castelhano usado pelos poetas portugueses desta época.⁸⁵




















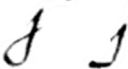

















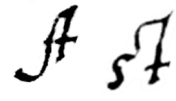






	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a				an / ã 	
b					
c				ç 	
d					
e					
f					
g					
h					
i					
j					
l					
m					
n					
o					
p					
q				que 	
r				rr 	
s				st 	
t					
u					
v					
x					
y					
z					

TABELA 8. Quadro de caracteres da escrita E

⁸⁵ TEYSSIER1980, p. 46.

A escrita F, cuja ocorrência se concentra nos ff. 138v-142v (7 peças), deriva de um estilo humanístico entre o itálico e o inclinado, com um traçado fluido e de formas arredondadas, no que se aproxima da escrita bastarda.⁸⁶ Encontramos este tipo de grafia em documentos portugueses da 2.^a metade do século XVI [FIGURA 30].⁸⁷

Apresenta uma qualidade caligráfica elevada para os textos sacros em latim, e de qualidade inferior, mais cursiva, para os textos em vernáculo. Alguns caracteres, desenhados com mais verticalidade, indiciam também alguma influência da escrita humanística direita. Já as maiúsculas são, maioritariamente, de um traçado gótico conservador.

A única ligatura usada é a de *st* com *s* curto (*st̃*); as abreviaturas limitam-se ao uso do til por *n* e ao uso da forma ⁹por *us*.

m nō sum dign⁹ vocari filius
 pater peccavi i celū et corā te
 ibo ad patrē meū et dicā ei
 e me sicut vnu de mercenarijs
 pater peccavi in celum et co
 in domo patris mei habundā
 Dic nobis maria
 pater de celis deus

FIGURA 29. Exemplos da escrita F [ff. 138v, 139r, 141v, 142v]

es delegantis Representans ex host. n.
 quæ diffinitio passim recepta ē ex t.
 libet quod ordinariis in plexis q.
 tunc habere ordinariā mrisd. mzel. g.
 u de off ord. propter quā vero. hic. i
 lit delegatum. legis sed falso carpit ei
 talis regulandus & clauditi sub def
 & bellam. n. g. in d. s. ceterum spūs

FIGURA 30. Exemplo de escrita semelhante num manuscrito português de 1564

⁸⁶ Cf. RUIZ1999, pp. 172-173.

⁸⁷ Cf. COSTA1976, n.º 229.

	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a				an / ã	
b					
c					
d					
e				en	
f					
g					
h					
i				in	
j					
l					
m					
n					
o				on / ô	
p					
q					
r					
s				st	
t					
u				un us	
v					
x					
y					
z					

TABELA 9. Quadro de caracteres da escrita F

Escrita entre itálica e inclinada, com assinalável curvatura dos ascendentes e descendentes, a que se deve apenas uma contribuição poética, sem música, nos ff. 143v-144r. Usa correctamente o dígrafo *ll* e a letra *n* no final das sílabas, mas apresenta outros lusismos como «aum» por *aun*, «terribel» por *terrible* e «pois» por *pues*.














































	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a					
b					
c				ç 	
d					
e					
f					
g					
h					
i					
j					
l				ll 	
m					
n					
o					
p					
q					
r					
s				st	
t					
u				un us	
v					
x					
y					
z					

TABELA 10. Quadro de caracteres da escrita G

A escrita X é a primeira escrita a introduzir emendas aos textos anteriores, ocorrendo sobretudo na primeira metade do cancioneiro. Trata-se de uma escrita cursiva, pouco cuidada e rápida, derivada da escrita humanística inclinada (ou cursiva), cujas características são a inclinação para a direita e uma maior tendência para unir os caracteres, por comparação à escrita direita [FIGURA 31]. Foi introduzida em Espanha no final do século XV e gozou de grande popularidade pela sua simplicidade e versatilidade;⁸⁸ em Portugal, encontramos-a, pelo menos, a partir de meados do século XVI [FIGURA 32].⁸⁹

A escrita X recorre amiúde a abreviaturas com a letra *p* (*p* por *per*, *p* por *pro*) e às formas ligadas de *st* e *ss*, sendo que esta última é formada por dois *s* longos, assemelhando-se por isso a um *n* maiúsculo (*N*, forma que já encontráramos na escrita B). De resto, tem a particularidade de ser a única escrita humanística do cancioneiro em que o *s* longo tem um descendente recto.

or mi culpa lo he perdia
 las ha qno le ha lho
 y ora vengo a buscalho
 y me adonde esta escôdia
 dame alguna alegria
 desobre me a que se bien
 adonde le ha tharia
 alã nascio en be tem

FIGURA 31. Exemplo da escrita X [f. 79r]

itos de poito dias
 de mil quin bemo
 imos, e concertej
 iz, de nouembro,
 e acharão presen
 o aprouariaõ Ex
 onego que dise q
 de claro en esa
 nores a cima r
 um ho cor b o o n

FIGURA 32. Exemplo de escrita semelhante em manuscrito português de 1552

⁸⁸ RUIZ1999, p. 170.

⁸⁹ Cf. COSTA1976, n.ºs 218-221, 229.

	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a				an / ã	
b					
c				ç	
d					
e				en	
f					
g					
h					
i					
j					
l					
m					
n				ñ	
o					
p				pro per	
q				que	
r					
s				ss st	
t					
u				un	
v					
x					
y					
z					

TABELA 11. Quadro de caracteres da escrita H

Escrita altamente cursiva, rápida e descuidada – de todas, a de menor qualidade caligráfica – derivada da escrita humanística bastarda (cf. infra, Escrita Z) [FIGURA 33]. Em Portugal encontram-se escritas semelhantes sobretudo a partir do último quartel do século XVI e início do século XVII [FIGURA 34].⁹⁰

Esta grafia encontra-se apenas no índice, na numeração dos fólhos e no texto da última peça do cancioneiro (n.º 129), em língua portuguesa.

La gromp de favelade
 ang. Santomaria
 por de menas treus
 3 agulha de biverda
 for de f. amor for da f.
 amor to co
 apor toda que me a pon
 iaz orilla es el gallo
 acto bueno por de m
 gabilas gabila tra co
 la terrible pena mia
 for e m. n. n. e f. m.
 ap. el o. q. de m. n. n.

se como meos pejaros
 por dia q. poranca
 de p. o. to. to. to. p. o. to.
 mongala del bof coal
 se ang dae
 se o. o. q. n. e. o. o. d. u. e. r.
 f. o. n. e. a. m. i. n. a. s. c. a. f. a.
 e. n. t. o. d. o. l. a. t. r. a. p. o. m. o. t. o. m. e.
 e. l. d. o. z. q. e. l. l. o. f. e. o. r. e. b. o.
 f. o. m. i. n. i. m. a. c. l. l. a. c. o. s. o. j.
 q. u. e. o. m. i. n. i. m. i. n. h. e. m. a. d. r. e.
 f. e. n. o. r. a. p. o. y. f. o. y. f. e. r. m. i. o. f. a.
 d. e. x. e. d. e. f. e. r. m. a. d. o. r.
 p. o. n. a. y. o. p. o. r. o. o. f.

FIGURA 33. Exemplos da escrita Y [ff. 2r e 4r]

atos Maos infiqua o duang. em
 r. u. o. o. f. a. p. h. i. n. t. a. d. o. s. o. s. q. u. o. t. h. o. c. a.
 i. d. o. e. s. q. u. e. d. o. f. a. z. h. i. n. t. a. f. r. e. e. p. e. q. u.
 a. l. f. o. r. m. a. m. b. o. s. o. s. M. a. d. o. b. o. t. a. n.
 d. e. l. t. a. d. e. l. e. a. n. t. i. M. a. d. e. b. i. f. l. o.
 u. e. n. i. o. d. e. d. o. r. e. r. q. u. e. d. o. p. o. r. a. s. n.
 c. a. r. t. a. n. d. o. s. i. g. n. a. t. m. e. n. t. e. l. e. m. o. s. e.

FIGURA 34. Exemplo de escrita semelhante num manuscrito português de 1603 (MNAE3391)

⁹⁰ Cf., por exemplo, MNAE3391 e DIAS1987, n.ºs 110-118.











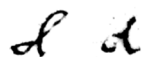



























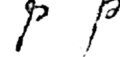







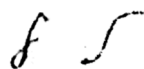















	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a				an / ã  	
b					
c				ç 	
d					
e				en 	
f					
g					
h					
i					
j					
l					
m					
n					
o				õ 	
p					
q				que 	
r					
s				ss  st 	
t					
u				un / ũ 	
v					
x					
y					
z					

TABELA 12. Quadro de caracteres da escrita Y

A escrita Z é a segunda escrita mais presente no CANCIONEIRO DE PARIS, correspondendo a correcções, emendas e aditamentos a textos já existentes ao longo de todo o códice. A grafia é cursiva, pouco caligráfica e marcadamente oblíqua, mas elegante. Tal como a escrita Y, deriva da escrita humanística bastarda, criada em Itália em 1560 e de grande difusão na Península Ibérica, onde se tornou a escrita dominante desde finais do século XVI até ao início do século XVIII. Asensio datou-a entre 1580-90⁹¹ mas, em Portugal, este tipo de escrita encontra-se sobretudo a partir do século XVII [FIGURA 36].⁹²

As características da escrita bastarda presentes na escrita Z são a marcada inclinação para a direita, as formas arredondadas e o traçado fluido e ondulante. Todas estas características conferem à escrita um movimento e dinamismo que reflectem o espírito maneirista da época.⁹³ Destacam-se ainda algumas particularidades no desenho de certas letras, como o *d* uncial, curvado para a esquerda, tipicamente hispânico; o *h* em que o ascendente não desce à linha de escrita; e o *z* em forma de gancho. As ligaturas presentes são as mais comuns desta época: *ss* como *ß* e duas variantes de *st*, com *s* longo e *s* curto (*ſt* e *st*).

Em termos ortográficos, destaca-se o uso de acentos agudos e graves para sinalizar a abertura de certas vogais, uma particularidade que não se encontra nas outras escritas do cancionero.⁹⁴

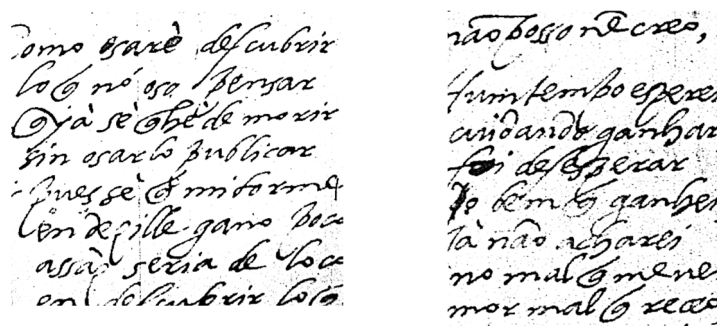


FIGURA 35. Exemplos da escrita Z [ff. 37r e 25r]

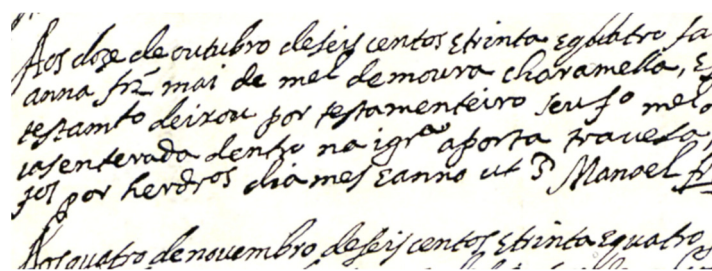


FIGURA 36. Exemplos de escrita idêntica à escrita Z em manuscrito português de 1634

⁹¹ ASENSIO1989, p. 12.

⁹² Cf. COSTA1976, n.º 260.

⁹³ RUIZ1999, pp. 159, 172-173.

⁹⁴ O uso de acentos no idioma castelhano começou a generalizar-se a partir do último quartel do século XVI (PÉREZ2005, [p. 5]).

	inicial	média	final	ligaduras / abreviaturas / diacríticos	maiúscula
a				an / ã á	
b					
c				ç	
d					
e				en é	
f					
g					
h					
i					
j				in	
l					
m					
n				ñ	
o				õ ó	
p					
q				que	
r					
s				ss st	
t					
u					
v					
x					
y					
z					

TABELA 13. Quadro de caracteres da escrita Z

Em suma, as escritas musicais do CANCIONEIRO DE PARIS podem ser categorizadas em cinco grupos, de acordo com o seu estilo – gótica tardia e humanísticas direita, itálica, inclinada e bastarda – abrangendo um período cronológico desde o início do século XVI até ao início do século XVII. As escritas predominantes são as dos extremos temporais: a escrita A, de estilo gótico tardio, ou humanístico-cortesão, de inícios-meados do século XVI; e a escrita Z, de estilo humanístico bastardo de finais do século XVI-inícios do século XVII [TABELA 14].

século	estilo	escrita	ocorrência*	exemplo
inícios-meados do séc. XVI	gótica tardia, com influências humanísticas	A	57 %	<i>tristes palavras dizem</i>
		B	10 %	<i>por va lla m lo q d</i>
	humanística direita	C	13 %	<i>queda es lo seguro</i>
	humanística itálica	D	1,5 %	<i>que te bem seiser</i>
		E	0,5 %	<i>ponernos en aflicion</i>
2.ª metade do séc. XVI	humanística inclinada	F	4 %	<i>patris mei hmbundāt</i>
		G	1 %	<i>pois esta mi disculpa</i>
		X	11 %	<i>permi culpa lo he</i>
finais do séc. XVI - inícios do séc. XVII	humanística bastarda	Y	8 %	<i>haze mair, no fmo</i>
		Z	43 %	<i>lo q n' se pensar</i>

*percentagem de fólhos em que ocorre cada escrita relativamente ao corpo total do cancionero

TABELA 14. Quadro-síntese das escritas textuais

1.2.2. Descrição e análise das notações musicais


Similarmente à situação de multigrafismo que se verificava na escrita textual, o século XVI foi igualmente um período de coexistência de vários estilos de notação musical, resultado de uma transformação estilística que via a notação quadrada – de raiz gótica, verticalizada e de traços robustos – dar lugar à notação redonda – uma escrita mais clara e de traçado mais fino e elegante, que haveria de definir as formas definitivas da notação musical ocidental. Tal como com as escritas textuais, o *CANCIONEIRO DE PARIS* é um documento dessa diversidade de traçados e estilos, dos mais conservadores aos mais modernos, embora a forma predominante das figuras usadas no nosso cancioneiro seja de transição, variando entre lanceolada e oval.

Também importante para compreender a notação utilizada no cancioneiro e a sua relação com a teoria e prática coevas é a análise do seu vocabulário musical. Nesse sentido, apresentamos desde já uma inventariação sumária dos elementos vocabulares utilizados na notação musical do cancioneiro:

- O espectro de figuras utilizado vai desde a longa até à fusa, sendo as mais comuns a semibreve (42%) e a mínima (31%), seguida da breve (19%) e da semínima (8%). As ligaduras são raras (aparecem unicamente 12 ligaduras em todo o cancioneiro, em 7 peças⁹⁵); metade são ligaduras de semibreve,⁹⁶ havendo também 2 ligaduras triplas semibreve-semibreve-breve⁹⁷ e três ligaduras de breve.⁹⁸ A coloração também é um recurso pouco utilizado, ocorrente em apenas 4 peças.
- Em termos de claves, o tiple é na maioria das vezes grafado com uma clave baixa de dó₂ (63%) e por uma clave de dó₁ (40%). Nas peças monódicas existem ainda 5 claves de alto dó₃. Nas vozes intermédias (ou 2.^a voz nas peças a duas vozes), a clave de dó₃ é a maioritária (70%), com 10% de claves altas de dó₂, 1 clave baixa dó₄ e 1 clave de sol₃. Nas vozes baixas, as mais usadas são a clave alta de baixo fá₃ e a clave de tenor dó₄ (47% e 40%, respectivamente), sendo que também se encontra a clave fá₄ em 5 peças (10%) e clave alta de tenor dó₃ em 2 peças.
- No que concerne a acidentes, há 22 peças com “armação de clave”, nenhuma delas com mais de um bemol; 4 dessas “armações” são parciais (o bemol não é grafado em todas as vozes). Quanto a sinais expressos nas linhas melódicas, o mais comum é o bemol antes de si (31 ocorrências), havendo também, mais raramente, bemóis antes de mi (11 ocorrências em 7 peças, quase metade delas na peça n.º 62)⁹⁹ e sustenidos (11 ocorrências em dó, fá e sol, em 6 peças).¹⁰⁰

⁹⁵ N.ºs 13, 48, 68, 69, 102, 103, 117.

⁹⁶ 4 ascendentes e 2 descendentes.

⁹⁷ Ambas descendentes-ascendentes, com a forma .

⁹⁸ 1 ascendente e 2 descendentes.

⁹⁹ As outras 5 peças são as n.ºs 13, 23, 79, 102 e 107.







¹⁰⁰ N.ºs 26, 37, 84, 117, 118 e 129.

- A maioria das peças são de metro binário (86 peças, ou 70%); 33 são de metro ternário (25%) e as restantes 6 são mistas, alternando binário e ternário (5%).¹⁰¹ Dos primeiros, os sinais usados são C (em 58 peças) e C (em 29); dos segundos, o signo mais frequente é o $\text{C}3$ (28 peças), sendo também usados C (4 peças) e $\text{C}3$ (1 peça); finalmente, as peças mistas alternam entre os sinais $\text{C}-\text{C}3$ e $\text{C}-\text{C}3$ (3 peças cada). Uma única peça não tem qualquer signo de mensuração (n.º 127).
- Todas as peças fazem uso do *custos* para indicar a posição da nota seguinte numa quebra de pauta, e da suspensão sobre a nota final de cada secção. Algumas peças fazem também uso do *signum congruentiae*, cuja função referiremos brevemente mais adiante.¹⁰²

À semelhança do que fizemos para as escritas textuais, passaremos agora a descrever as características específicas de cada notação musical, tanto a nível gráfico como da ortografia musical.

NOTAÇÃO ALFA

A notação Alfa, que domina o cancionero com 87% de ocorrência, é cuidada e legível, com alguns traços de cursividade. As cabeças das notas musicais são lanceoladas, com vértice em cima e redondas em baixo. Este tipo de notação, de transição entre notação quadrada e redonda, encontra-se, por exemplo, em cancioneros italianos da primeira metade do século XVI [FIGURA 38].¹⁰³

A esta notação devem-se 11 das 12 ligaduras usadas no cancionero (a outra encontra-se na escrita Beta), com a particularidade de assumirem formas incomuns, ou mesmo fora da norma. Assim, a ligadura semibreve-semibreve descendente assume a forma  em vez da mais comum ; a ligadura breve-breve ascendente tem a forma  em vez da mais comum ; e a ligadura breve-breve descendente, talvez por influência da sua homóloga ascendente, usa uma forma indistinguível de uma ligadura de longas , em vez da forma normativa .

¹⁰⁴

Também a maior parte da coloração é da sua responsabilidade (3 em 4 ocorrências, sendo a restante da escrita Delta). É também a esta escrita que se encontra associada a única ocorrência do signo de mensuração de *tempus perfectum diminutum cum prolatio minor*, seguido do algarismo 3 ($\text{C}3$), sem aparente diferenciação em relação ao sinal $\text{C}3$, evidenciando a obsolescência daquele.

¹⁰¹ Em algumas peças polifónicas, uma das vozes tem um signo distinto das restantes (n.ºs 89, 112 e 129); nestes casos, foi considerado o sinal predominante. Algumas peças com duas versões melódicas têm também metros diferentes para cada variante (n.ºs 4, 9, 19, 27 e 60).

¹⁰² Cf. §3.1.5. *Outros elementos da notação musical*.

¹⁰³ Cf. ROYALAPPENDIX59-62, ff. 2r-26r, datação segundo NEWMAN1966.

¹⁰⁴ Uma vez que estas ligaduras de breve ocorrem numa peça polifónica (n.º 103), não há dúvidas sobre os valores das suas notas. Ignoraria o copista a forma normativa, ou terá sido uma prática consciente que reflecte uma variante local?

No que respeita a outras características particulares, destaca-se o traço horizontal superior da breve, que tem tendência a curvar para baixo e a não fechar completamente a nota; a ornamentação ocasional das notas finais; e a grafia do número 3 com uma forma semelhante a um “2” em alguns signos de mensuração ternária (o que pode à partida causar alguma confusão).¹⁰⁵ É também a única escrita musical do cancioneiro em que é usada a forma da clave de fá mais próxima da moderna.

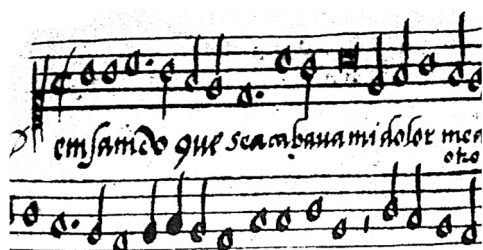


FIGURA 37. Exemplo da escrita musical Alfa (f. 123v)

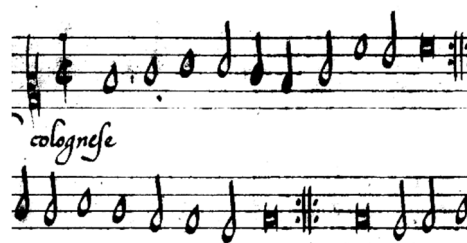


FIGURA 38. Exemplo de escrita musical semelhante num manuscrito italiano de música profana de c. 1540

figuras e pausas						
	longa	breve	semibreve	mínima	semínima	fusa
simples						
com ponto						
final						
pausa						
ligaduras						

acidentes		claves		
bemol	sustenido	dó	fá	sol

sinais de mensuração					
C	¢	3	C3	¢3	Φ3

barras				outros	
simples	dupla	final	repetição	s. congruentiae	custos

TABELA 14. Quadro de notação musical da escrita Alfa

¹⁰⁵ Esta variação verifica-se também na grafia da letra z em posição inicial da escrita textual A, que alterna entre a forma de um “3” (3) e a forma de um “2” (2) (cf. TABELA 4); esta escrita tem correspondência com a escrita musical Alfa (cf. infra, §1.3.1. Copistas). Outro exemplo idêntico de grafia do número 3 sem a curva inferior ocorre na escrita musical Beta (cf. TABELA 15).

A notação Beta ocorre apenas em 4 peças musicais.¹⁰⁶ A sua grafia é clara e legível, mas de aspecto marcadamente oblíquo, característica conferida pela inclinação para a direita de todos os traços verticais e, até certo ponto, também das notas ovais, por vezes quase paralelogramáticas. As hastes, quando voltadas para cima, tendem a ficar junto ao limite direito da cabeça da nota, aproximando-se da sua forma moderna.

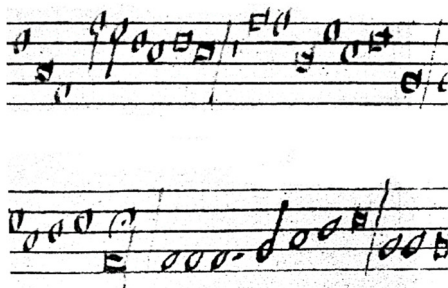


FIGURA 39. Exemplo da escrita musical Beta (f. 136r)

Recorreu uma vez a uma ligadura (de semibreve-semibreve descendente), a única que não provém da mão da escrita Alfa. Destaca-se particularmente a forma do algarismo 3, que indica a *proportio sesquialtera*, em forma de Z, com traço superior recto e curva inferior para a direita.

Não lográmos encontrar escritas musicais idênticas noutros manuscritos.

figuras e pausas					
	longa	breve	semibreve	mínima	semínima
simples					
com ponto					
final					
pausa					
ligaduras					

acidentes		claves		
bemol	sustenido	dó	fá	sol

sinais de mensuração					
C	¢	3	C3	¢3	Φ3

barras				outros	
simples	dupla	final	repetição	s. congruentiae	custos

TABELA 15. Quadro de notação musical da escrita Beta

¹⁰⁶ N.ºs 62, 115, 117 e 120.

Trata-se da notação mais conservadora do cancionero, de forma totalmente quadrada, muito cuidada, bem desenhada e vertical, com hastes alinhadas pelo centro das cabeças das notas, traços espessos e bem definidos [FIGURA 40]. Este tipo de escrita musical, de uso generalizado no século XV, continuou a ser usado ao longo de todo o século XVI sobretudo para a notação de música sacra, como se pode ver nos manuscritos musicais de Santa Cruz de Coimbra, desde meados a finais do século XVI [FIGURA 41].¹⁰⁷ Esta escrita corresponde a 7 peças musicais (n.ºs 121-127).

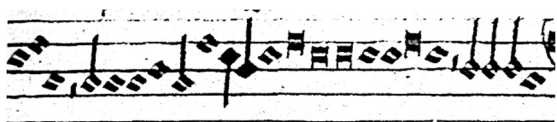


FIGURA 40. Exemplo da escrita musical Gama (f. 138v)

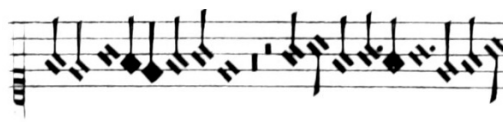


FIGURA 41. Exemplo de escrita idêntica em manuscrito coimbrese datável de c. 1575

figuras e pausas					
	longa	breve	semibreve	mínima	semínima
simples					
com ponto					
final					
pausa					
ligaduras					

acidentes		claves		
bemol	sustenido	dó	fá	sol

sinais de mensuração					
C	¢	3	C3	¢3	Φ3

barras				outros	
simples	dupla	final	repetição	s. congruentiae	custos

TABELA 16. Quadro de notação musical da escrita Gama

¹⁰⁷ Cf. COIMBRA3, COIMBRA6, COIMBRA9, COIMBRA12, COIMBRA32; datação segundo REES1995.

Notação de forma entre ovalada e redonda, bastante cursiva, de traçados de espessura uniforme [FIGURA 42]; um tipo usado em Portugal desde meados do século XVI até inícios do século XVII [FIGURA 43].¹⁰⁸ Contribuiu com 7 variantes musicais para peças já notadas e 7 peças originais,¹⁰⁹ sendo que se perdeu a música de uma delas (n.º 66).

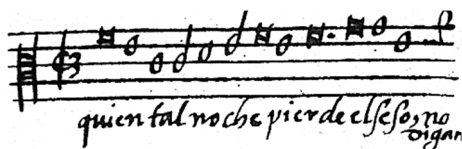


FIGURA 42. Exemplo da escrita Delta (f. 80v)

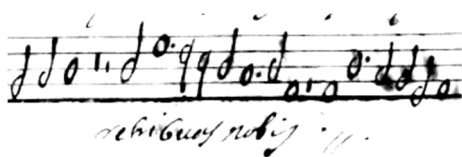


FIGURA 43. Exemplo de escrita semelhante num manuscrito coimbrese datável do início do séc. XVII

É a única escrita que usa a clave de sol, já na sua forma moderna. Também diferentemente das restantes escritas, não usa barras verticais para separar os versos. De resto, o uso de barras é errático: para separar a secção A e B, 3 peças não usam qualquer barra, uma usa barra simples, uma usa barra dupla e uma outra usa barra dupla com repetição (mas só numa voz). Nessa mesma peça, é ainda acrescentado um sinal de repetição a seguir à nota final da secção B.

figuras e pausas					
	longa	breve	semibreve	mínima	semínima
simples					
com ponto					
final					
pausa					
ligaduras					

acidentes		claves		
bemol	sustenido	dó	fá	sol

sinais de mensuração					
C	¢	3	C3	¢3	Φ3

barras				outros	
simples	dupla	final	repetição	s. congruentiae	custos

TABELA 17. Quadro de notação musical da escrita Delta

¹⁰⁸ Cf. COIMBRA48 e COIMBRA217; datação segundo REES1995.

¹⁰⁹ Variantes: 3, 4, 9, 19, 27, 31, 60. Originais: 63-66, 73-75.

Trata-se de uma notação redonda e cursiva, semelhante à escrita Delta, mas mais direita [FIGURA 45], um tipo que em Portugal já encontramos, por exemplo, em livros de música polifônica de Santa Cruz de Coimbra de meados do século XVI [FIGURA 46].¹¹⁰ Tem apenas uma contribuição completa, a última peça deste cancioneiro (n.º 129, ff. 144v-145r).

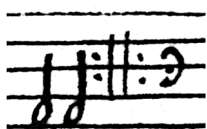


FIGURA 44. *Suspensão com abertura para a esquerda*

As figuras com haste para baixo são em forma de *q*, o que as distingue das restantes escritas do cancioneiro. Todavia, a particularidade mais curiosa desta escrita é o uso da suspensão que, ao contrário da prática comum, não aparece sobre (ou sob) uma nota, mas isoladamente, a seguir ao sinal de repetição, com a sua abertura virada para a esquerda, como que simplesmente sinalizando o final da peça [FIGURA 44].

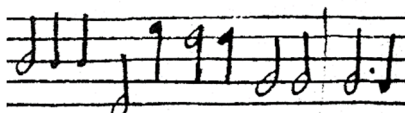


FIGURA 45. *Exemplo da escrita musical Épsilon (f. 145r)*

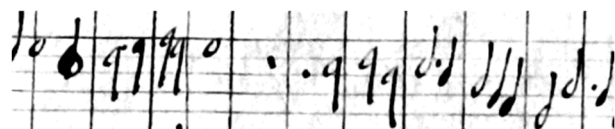


FIGURA 46. *Escrita musical de manuscrito coimbrese datável da década de 1550*

figuras e pausas					
	longa	breve	semibreve	mínima	semínima
simples					
com ponto					
final					
pausa					
ligaduras					

acidentes		claves		
bemol	sustenido	dó	fá	sol

sinais de mensuração					
C	¢	3	C3	¢3	Φ3

barras				outros	
simples	dupla	final	repetição	suspensão	custos

TABELA 18. *Quadro de notação musical da escrita Épsilon*

¹¹⁰ Cf. COIMBRA48; datação segundo REES1995.

Existem ainda duas outras mãos musicais sem contribuições relevantes: uma delas registou, em notação entre lanceolada e redonda, um fragmento sem texto no f. 77v [FIGURA 47]; uma outra mão registou, em notação quadrada, um fragmento no f. 136v [FIGURA 48], e ainda algumas notas musicais, verosimilmente como simples testes de pena, em espaços sobrando das pautas dos ff. 42v e 54v.

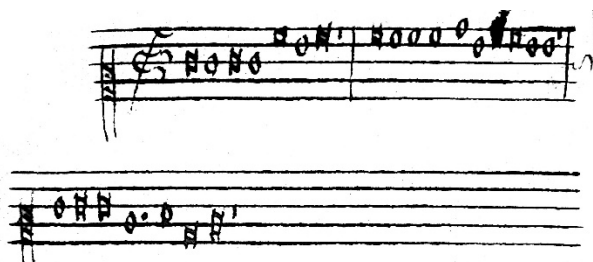


FIGURA 47. Fragmento do f. 77v

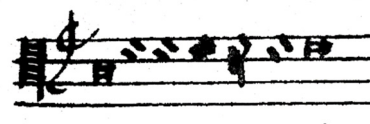


FIGURA 48. Fragmento do f. 136v

Em suma, as escritas musicais do CANCIONEIRO DE PARIS podem inserir-se em quatro estilos, ocorrentes ao longo do século XVI, com predominância significativa da notação lanceolada de meados do século [TABELA 19].

período	estilo	escrita	ocorrência*	exemplo
meados do séc XVI	lanceolada	Alfa	87 %	
	oval	Beta	4 %	
	quadrada	Gama	5 %	
2.ª metade séc XVI	redonda	Delta	7 %	
		Épsilon	1 %	

*percentagem de fólhos em que ocorre cada escrita relativamente ao total de fólhos pautados do cancionero

TABELA 19. Quadro-síntese das notações musicais

1.3. Estudo da constituição do cancioneiro

1.3.1. Copistas

Analisando a ocorrência das escritas textuais em cada fólio¹¹¹ [GRÁFICO 1], podemos verificar que a escrita A domina grande parte do cancioneiro, com uma importante prevalência das escritas B e C no seu primeiro terço. Verifica-se também que estas escritas, B e C, raramente ocorrem separadas. Em alguns casos, a escrita A coexiste com a escrita B e com a C. Já as escritas X e Z destacam-se pelo grande número de emendas e aditamentos.

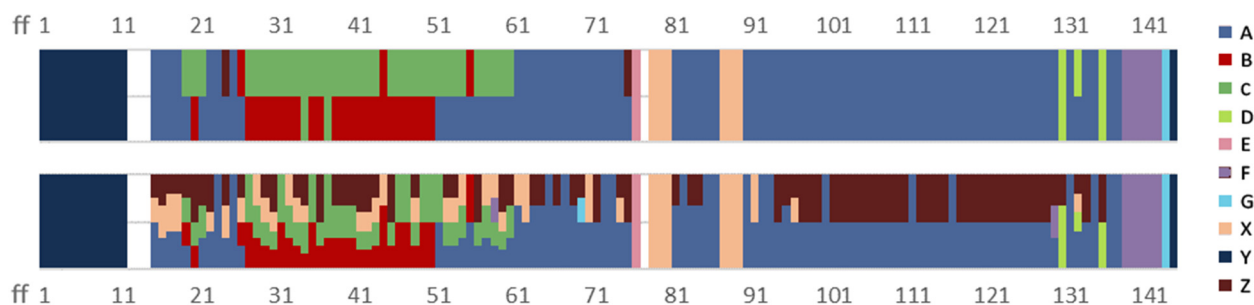


GRÁFICO 1. Ocorrência das escritas textuais em contribuições originais (em cima) e incluindo emendas/aditamentos/marginália (em baixo)

Se compararmos as contribuições originais textuais com as notações musicais [GRÁFICO 2], podemos verificar que existe uma correspondência directa das escritas A, B, C com a notação Alfa; das escritas D, E com a Beta; da escrita F com a Gama; da escrita X com a Delta; e da escrita Y com a Épsilon.

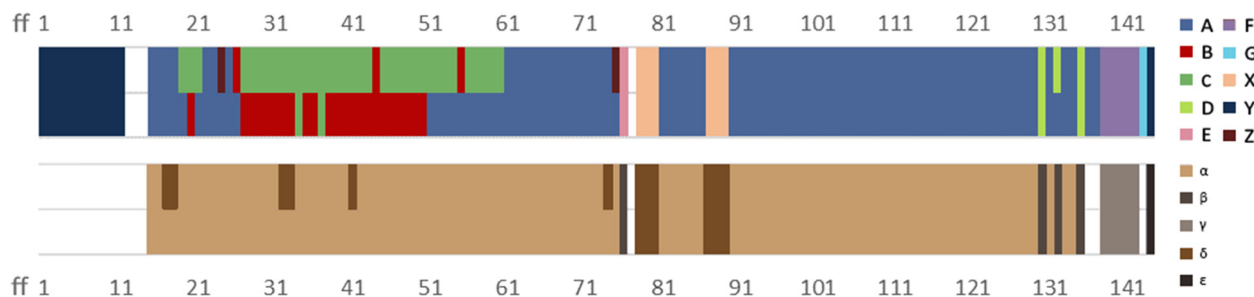


GRÁFICO 2. Ocorrência das escritas textuais (em cima) e das notações musicais (em baixo) em contribuições originais

A partir deste confronto entre as escritas textuais e as notações musicais, e dos dados recolhidos no respectivo estudo paleográfico, procuraremos identificar o número de copistas que intervieram no cancioneiro e determinar as suas respectivas contribuições.

¹¹¹ Mais precisamente, cada par de fólio-verso e fólio-recto seguinte, ou seja, as páginas em regra ocupadas por uma mesma peça.

O Copista I corresponde à escrita A e o Copista II corresponde às escritas B e C. Como vimos, as escritas B e C ocorrem frequentemente na mesma peça, sendo a B usada para escrever o poema e a C usada para escrever o respectivo *incipit* debaixo do pentagrama. Mas não é apenas este facto que nos leva a associar estas duas escritas à mesma mão; essa conclusão pode ser tirada a partir do texto dos fólhos 20r ou 35r, onde o copista começa com a escrita C e, a meio de um verso, passa a usar a escrita B, sem qualquer indício de que se trate de uma mão distinta. Aliás, uma observação mais cuidada permite ver na escrita B a presença pontual de caracteres que são desenhados como os da escrita C.

Assim, o Copista B usava, em regra, uma escrita mais humanística para os *incipit* sob a música, e uma letra mais gótica e ornamentada, num estilo cortesão conservador (por comparação à letra A) para a escrita dos textos líricos em verso. Supomos que este escrevente tenha pensado em dar maior solenidade e cuidado estético à partitura – algo que as maiúsculas ornamentadas, da sua lavra, também demonstram – usando para tal uma letra caligráfica (C); e, para os versos poéticos, mais abundantes, a sua letra quotidiana (B).

Se as escritas B e C podem ser atribuídas a um mesmo escrevente, a escrita A, embora também de estilo humanístico-cortesão, é demasiado distinta, pelo que corresponde certamente a um copista diferente. Tal conclusão é reforçada pelo facto de que, nos primeiros 60 fólhos do cancionero propriamente dito (isto é, nos ff. 15v-76r), haver significativas diferenças na cor da tinta da escrita A (mais acastanhada) e da escrita B/C (mais negra).

Já em relação às notações musicais, a atribuição torna-se mais difícil. Como vimos, a notação Alfa corresponde aos três tipos de escrita A, B e C, partilhando com eles semelhanças ao nível do traçado, nomeadamente as variações de espessura típicas de um aparo de bico largo. Na 1.^a parte do cancionero, e à semelhança do que acabámos de referir para as escritas textuais, há indícios de que estamos perante duas notações: uma feita com uma tinta negra, de desenho cuidado e até com alguma ornamentação ocasional, que acompanha maioritariamente as escritas B e C; e outra de tinta acastanhada, ligeiramente mais cursiva, que acompanha a escrita A. No entanto, na 2.^a e 3.^a partes do cancionero, onde apenas a escrita A está presente, a notação musical aproxima-se daquela associada às escritas B e C na 1.^a parte: tinta negra, desenho cuidado e até ornamentação idêntica. Esta ambiguidade coloca dúvidas sobre a atribuição das peças da 1.^a parte ao Copista I ou ao II.

Assim, sendo impossível distinguir as contribuições musicais do Copista I das do Copista II através das características da sua notação, cremos que é lícito atribuí-las a um e ao outro segundo

a cor da tinta usada na escrita do respectivo texto sob a pauta.¹¹² Por este critério, o Copista I terá sido responsável pela inserção de 58 peças originais (cerca de 45% do total das peças)¹¹³ – sendo portanto o copista com maior número de contribuições, responsável por quase metade do cancionero – tendo igualmente inserido ou completado o texto de 26 peças já escritas no cancionero – 25 do Copista II,¹¹⁴ e 1 do Copista III (n.º 117). O Copista II terá inserido 51 peças originais (cerca de 40% do total das peças),¹¹⁵ tendo igualmente completado o texto de 2 peças já escritas no cancionero pelo Copista I (n.ºs 5 e 12).¹¹⁶

Tendo os dois copistas colaborado na 1.ª parte, é provável que a elaboração do cancionero tenha partido da sua iniciativa comum. As características da sua escrita, tanto textual como musical, apontam para um período entre o início até meados do século XVI ou, mais concretamente, segundo o parecer de Asensio, 1540-1570.¹¹⁷ Ambos seriam portugueses, dada a grande quantidade de lusismos nos textos que escreveram. É também provável que fossem cortesãos, o que é indiciado não só pelas características das suas escritas, mas também pelos inúmeros erros de latim nos textos religiosos escritos pelo Copista I (peças n.º 76 e 77, ff. 90v-92r), que um clérigo provavelmente não cometeria.

COPISTA III

As escritas D e E, que ocorrem apenas em 4 peças (n.ºs 115, 117 e 120; e n.º 62, respectivamente), são escritas muito idênticas, pelo que nunca foi certo que proviessem de duas mãos diferentes. Por outro lado, na própria escrita D há variantes notáveis, sobretudo nos caracteres *b*, *l*, *q* – uns têm ascendentes rectos e serifados (D1)¹¹⁸ e outros têm ascendentes curvos (D2).¹¹⁹ No entanto, este tipo de variações pode ocorrer dentro da mesma escrita; como está patente nos quadros de caracteres das outras escritas, cada copista tinha muitas vezes várias maneiras de grafar o mesmo carácter. Efectivamente, o que nos levou a atribuir os caracteres D1 e D2 à mesma escrita D foi o facto de, na mesma peça (n.º 115), a escrita D1 se encontrar nas linhas do tiple e do tenor, mas a escrita D2 na linha do baixo. Apesar de a escrita D2 ser menos caligráfica que a D1, não há sensação marcante de diferença entre as duas escritas, nem na cor da sua tinta nem no tamanho, pelo que o provável é que tenha sido a mesma mão a copiar o texto debaixo de cada linha, tendo simplesmente escrito a última com mais cursividade. A escrita E, por seu lado (n.º 62), apresenta algumas características

¹¹² Ou seja, sempre que a tinta usada na notação musical e na escrita textual coincidem, a notação musical é atribuída ao copista da respectiva escrita textual; sempre que diferem, a notação musical é atribuída ao outro copista.

¹¹³ N.ºs 1-5, 8-12, 67-72, 76-114, 116, 118, 119.

¹¹⁴ N.ºs 7, 37-60.

¹¹⁵ N.ºs 6, 7, 13-61.

¹¹⁶ Ao contrário da nossa opinião, Reynaud optou por atribuir ao copista da escrita A a totalidade as peças notadas em escrita Alfa (REYNAUD1968, p. 19).

¹¹⁷ ASENSIO1989, p. 12.

¹¹⁸ Na peça n.º 117.

¹¹⁹ Nas peças n.º 62 e 120.

mais genéricas que se distinguem da escrita D, nomeadamente, como já referido, o seu arredondamento.

Todavia, vimos que as escritas D e E correspondem à mesma escrita musical Beta. Ora, perante uma escrita musical comum, e mesmo havendo diferenças ligeiras entre as escritas D e E, cremos que não há dados suficientes para supor que estejamos perante dois copistas diferentes. Sendo assim, é plausível afirmar que as escritas D e E provêm da mão do mesmo escrevente, o Copista III, sendo este, portanto, responsável por cerca de 3% do conteúdo do cancionero.

O Copista III era contemporâneo e próximo do Copista I, facto demonstrado pela inserção revezada das peças 115 a 120, e sobretudo pelo facto de o Copista I ter completado o texto que o Copista III deixara em falta na peça n.º 117.

COPISTA IV

A correspondência unívoca entre a escrita F e a notação Gama permitem associar as duas com segurança ao mesmo escrevente, o Copista IV. Este escrevente anotou 1 motete (n.º 121), 2 litanias (n.ºs 126 e 127) e 4 peças seculares de temática religiosa (n.ºs 122-125), num total de 7 peças (cerca de 5% do total das peças).

A escrita textual do Copista IV aponta para a segunda metade do século XVI. Já a sua escrita musical é mais conservadora; porém, como vimos, o uso da notação quadrada para o registo de música sacra prolongou-se até finais do século XVI,¹²⁰ pelo que datá-la também da segunda metade do século não é implausível, visto que o copista só registou peças de cariz religioso. De resto, a escrita conservadora e o género exclusivamente religioso, juntamente com o seu domínio do latim e das suas inscrições devotas,¹²¹ levam a crer que o Copista IV seria, com toda a probabilidade, um clérigo. Que era português, sabemo-lo pelos seus comentários marginais.¹²²

COPISTA V

O Copista V, correspondente à escrita G, contribuiu apenas com um poema sem música (n.º 128).

COPISTA VI

Os comentários feitos com a escrita X referentes à notação musical Delta, nos ff. 17v e 18v, permitem fazer uma associação inequívoca entre as duas, que atribuiremos ao Copista VI.

¹²⁰ Cf. supra, «Escrita F» em §1.2.1. *Descrição e análise das grafias das escritas textuais*.

¹²¹ Nomeadamente, escritos como «*memento quia pulvis es*» (f. 59r); «porque tudo são enganar / e só Deus é nosso bem», «Notai esta profecia / que cedo se cumprirá» (f. 130r).

¹²² Para além dos versos citados na nota anterior, escreveu também, no f. 139v, «perdoai que mais não sei», por não conhecer o texto completo da peça n.º 123.

Contribuiu com 7 peças originais¹²³ (cerca de 5% do total das peças), onde, diferentemente dos restantes copistas, fez questão de registar todo o texto poético por baixo dos pentagramas, fazendo corresponder com clareza os versos às respectivas frases musicais.

Este amanuense foi também o primeiro a introduzir emendas no conteúdo poético e musical original. Algumas correcções que introduziu nos textos musicais originais são tão extensivas que podem ser consideradas variantes autónomas; assim, no total, este copista contribuiu com 7 versões diferentes de melodias já notadas, quer separadamente, quer directamente sobre o registo original dos Copistas I e II.¹²⁴ Em relação aos textos poéticos, fez diversas correcções ortográficas e substituiu algumas palavras, muitas vezes raspando a tinta da escrita anterior.

A escrita musical redonda do copista, aliada às características humanísticas da sua grafia textual, apontam para a 2.^a metade do século XVI. Para além dos inúmeros lusismos nos textos em castelhano, os comentários escritos no nosso idioma junto aos seus aditamentos musicais¹²⁵ indicam-nos que se trata, mais uma vez, de um copista português. Também o carácter exclusivamente religioso das peças que acrescentou podem mais uma vez indiciar que se trata de um clérigo, como o Copista IV, pelo que não será descabido colocar a hipótese de que o cancionero se encontrasse numa casa religiosa nesta época.

COPISTA VII

Ao Copista VII pertencem as escritas Y e Épsilon. A sua contribuição para o corpo do cancionero foi mínima – apenas uma peça, a última (n.º 129) – mas é a ele que se deve a elaboração do índice (e respectiva adição do caderno *a*) e a numeração dos fólhos do cancionero. A sua escrita, tanto a musical como a textual, apontam para uma data próxima de finais do século XVI e inícios do século XVII.

Como já referido anteriormente,¹²⁶ o facto de o caderno *a* do índice ter um tipo de papel diferente do resto do cancionero, e o facto de não haver omissões na numeração dos folios, indica que este copista terá sido, com toda a probabilidade, o responsável pela reencadernação do cancionero.

COPISTA VIII

Apesar de não ter acrescentado novas composições musicais, as contribuições do Copista VIII (escrita Z) são valiosíssimas. Com efeito, este escrevente introduziu inúmeras emendas e aditamentos aos textos líricos das peças existentes, corrigindo a ortografia castelhana, substituindo

¹²³ N.ºs 63-66 e 73-75.

¹²⁴ N.ºs 3, 4, 9, 19, 27, 31, 60.









¹²⁵ «Esta de baixo é a própria soada» (f. 17v); «Esta é a própria soada» (f. 18v); «Esta é a soada» (f. 74v).

¹²⁶ Cf. supra §1.1.1. *Encadernação* e nota 35.

palavras, nas entrelinhas e por sobreposição, e acrescentando novas estrofes às já existentes, ou mesmo registando o poema completo de peças que só tinham *incipit* textual. Ao contrário do Copista VI, o Copista VIII nunca raspava o texto original – apenas o rasurava – o que facilita a identificação das suas contribuições. Pela mão deste copista contam-se, no total, 65 textos corrigidos e/ou aditados com novas estrofes¹²⁷ e 6 textos truncados completados.¹²⁸

O estilo da sua escrita aponta para o início do século XVII. É notório um domínio da língua castelhana superior aos anteriores copistas, uma vez que os lusismos estão ausentes dos seus textos neste idioma. Mas, ao mesmo tempo, mostra também um grande domínio da língua portuguesa. Cremos, assim, que seja de nacionalidade portuguesa, podendo a sua familiaridade com o idioma castelhano atribuir-se ao provável facto de pertencer à geração formada sob domínio filipino.

Em suma, podemos afirmar com alguma segurança que houve, pelo menos, um total de oito amanuenses que participaram na constituição do cancioneiro, fora as inscrições das folhas de guarda e rosto, e os ocasionais fragmentos musicais dispersos. O grosso do conteúdo do cancioneiro (quase 90%) deve-se aos Copistas I e II, com uma pequena contribuição do Copista III; os restantes 10% compõem-se de sucessivos acrescentos por parte dos escreventes IV a VII, sendo que o VI contribuiu com variantes musicais de algumas peças e o VII elaborou também o índice e reencadernou o códice; finalmente, o Copista VIII, não fazendo acrescentos de peças musicais, corrigiu e completou poemas [TABELA 20].

notação musical	escrita textual	copista	n.º de contribuições originais ■		n.º de peças corrigidas ou aditadas ■		
alfa	A	I	58	[45 %]	26	[19 %]	
	B	II	51	[40 %]	2	[2 %]	
	C						
beta	D	III	4	[3 %]	0		
	E						
gama	F	IV	7	[5 %]	0		
	G	V	1	[1 %]	0		
delta	X	VI	7	[5 %]	39	[28 %]	
	Y	VII	1	[1 %]	0		
épsilon	Z	VIII	0		71	[51 %]	

■ entenda-se o número de peças – ou, não havendo música, poemas – registadas pela mão do copista
■ entenda-se o número de peças que sofreram aditamentos ou emendas, quer à sua música, quer ao seu texto, efectuados pela mão do copista

TABELA 20. *Quadro-síntese das escritas e copistas do CANCEIONEIRO DE PARIS*

¹²⁷ N.ºs 1-8, 12, 15, 16, 19, 20-22, 24-31, 34, 38, 39, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 60, 67, 69, 70, 72, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 93-95, 97-100, 104-109, 111, 112, 114, 117, 119.

¹²⁸ N.ºs 61, 96, 102, 103, 115 e 120.

1.3.2. Estrutura do conteúdo

Compreendidas as diversas mãos que intervieram na elaboração do códice, a constituição do cancionero pode ser ainda mais esclarecida através de uma análise da estrutura do seu conteúdo, nomeadamente os tipos de repertório e a sua distribuição e agrupamento em secções.

Se compararmos a distribuição do repertório com a ocorrência dos vários copistas nas contribuições originais [GRÁFICO 3], podemos imediatamente perceber que houve uma clara intenção dos escreventes originais (I, II e III) de separar o cancionero em três secções: peças palacianas a uma voz, romances a uma voz, peças palacianas a três vozes – iniciando-se cada uma delas no seu caderno. Isto é comprovado pelo facto de os folios dos cadernos *b* a *h* terem sido preparados para receber peças a uma voz, e os cadernos *i* a *l* terem sido preparados para receber peças a três vozes. Entre o fim de uma secção e o início de outra, foram deixados fólhos em branco que, posteriormente, foram aproveitados pelos escreventes sucessivos, nomeadamente o Copista VI, para registarem as restantes secções secundárias: peças seculares de temática religiosa, peças religiosas (a) (peças sacras do Copista I), peças religiosas (b) (peças sacras e seculares de temática religiosa do Copista IV) e os acrescentos pontuais no final do códice dos Copistas V e VII.

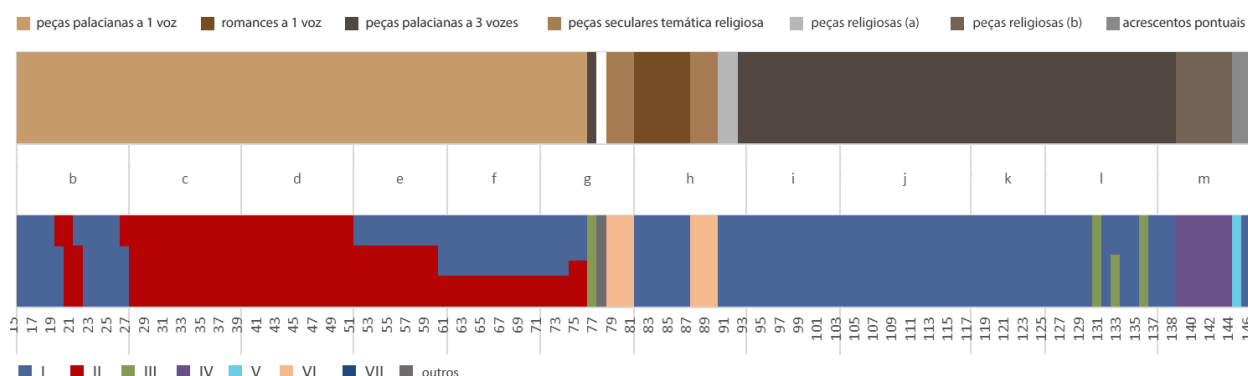


GRÁFICO 3. Seções de repertório (em cima) e ocorrência dos copistas em contribuições originais (em baixo) nos cadernos originais (b-m) do cancionero

Assim, agrupando as peças consoante as suas características comuns, tanto em termos de forma, como de aspectos textuais e musicais, como ainda atendendo às suas concordâncias com outros manuscritos, podemos dividir o cancionero em 3 partes originais e 4 secções posteriores [TABELA 21] e que seguidamente se descrevem.

cad	parte	fólios	n.ºs	cop	formas	vv	idioma†	conc. musicais
b-g	1 Peças seculares a uma voz	15v-76r	1-61	I II	vilancete cantiga serranilha outras	[89%] [7%] [3%] [1%]	1 cast port	PALACIO ELVAS COLOMBINA RA59-62
	i Peças seculares de temática religiosa	78v-81r	63-66	VI	vilancete		1 cast	
h	2 Romances a uma voz	81v-87r	67-72	I	romance		1 cast	
	i Peças seculares de temática religiosa (cont.)	87v-90r	73-75	VI	vilancete		2 cast	
	ii Peças religiosas (a)	90v-92r	76-77	I	salmo hino		1 lat	
i-l *	3 Peças palacianas a três vozes	76v-77r 92v-137r	62 78-120	I III	vilancete cantiga trovas terça-rima outras	[66%] [20%] [5%] [2%] [7%]	3 cast port	[66%] [33%] ELVAS BELÉM
m	iii Peças religiosas (b)	137v-142v	122-127	IV	motete litanias vilancete		3 4 lat cast port	[42%] [29%] [29%]
	iv Acrescentos pontuais	143r-145r	128-129	V VII	vilancete		3 cast port	[50%] [50%]

* Esta 3ª parte inclui ainda 2 peças fora destes cadernos: a n.º 62, a ff. 76v-77 (primeiro bifólio após a 1.ª parte, no caderno g) e a n.º 78, a ff. 92v-93 (primeiro fólio antes da 3.ª parte, no caderno h).

† Legenda: cast – castelhano; lat – latim; port – português

TABELA 21. *Estrutura geral do CANCEIRO DE PARIS*

1. PEÇAS SECULARES A UMA VOZ

Da iniciativa dos Copistas I e II, a primeira parte do cancionero é exclusivamente composta de peças a uma voz. Estas têm algumas concordâncias com o CANCEIRO DE PALACIO, através das quais sabemos que correspondem a tiples de peças originalmente escritas para três ou quatro vozes. Sabemos também que são peças que, maioritariamente, correspondem ao estrato mais antigo desse códice, datado de c. 1505, existindo também uma peça da 2.ª inclusão, de 1507-1510 (n.º 20), e uma da 10.ª inclusão, de 1519-1520 (n.º 34).¹²⁹ O estabelecimento de concordâncias com colectâneas poéticas ibéricas permitem ainda identificar os autores de, pelo menos, seis textos, todos eles nascidos no século XV.¹³⁰ Pontualmente, surgem também algumas peças que, pela sua sensibilidade declamatória no tratamento musical do texto, apontam já para a década de 1530.¹³¹

¹²⁹ Cf. FIGUERAS1965, vol. 3-A, p. 22.

¹³⁰ Ver TABELA 22 para uma listagem desses autores. Existe também uma possível atribuição a Cristóvão Falcão, que será discutida adiante (infra, §1.3.4. *Datação*).

¹³¹ FERREIRA2008, p. 76.

O vilancete é a forma poética claramente predominante, correspondente a 89% dos textos, sendo as restantes cantigas (7%), serranilhas (3%) e uma quintilha (2%). No que toca a géneros e temáticas poéticas, a secção divide-se em dois grandes grupos: os poemas de amor cortês, por um lado (54%); e os poemas de cariz popular e rústico, como serranos, pastoris e canções de amigo (44%).

Assim, a secção 1 compõe-se de um repertório maioritariamente popularizante, tanto em termos poéticos como em musicais, sobre textos de autores quatrocentistas e de transição para o século XVI e, esporadicamente, algumas peças que denunciam novas tendências humanísticas no tratamento da música e texto.

2. ROMANCES A UMA VOZ

A 2.^a parte inicia-se no 1.º fólio do caderno *h*, composta exclusivamente por romances em castelhano também a uma voz, cujos textos provêm do romanceiro velho hispânico.¹³²

3. PEÇAS PALACIANAS A TRÊS VOZES

A 3.^a parte, que ocupa a totalidade dos cadernos *i*, *j*, *k* e *l*, e se estende ainda à última peça do caderno *h* e aos ff. 76v-77 do caderno *g*, é dedicada a vilancetes e cantigas a três vozes. É da quase exclusiva autoria do Copista I; apenas 4 peças são do Copista III. As concordâncias com o CANCIONEIRO DE ELVAS são mais frequentes e exclusivas nesta secção, que também apresenta a única concordância, também exclusiva, com o CANCIONEIRO DE BELÉM, ambos de finais do século XVI. A língua portuguesa assume também um papel mais importante, correspondendo ao idioma de 40% dos textos desta secção.

Embora o vilancete continue a dominar (66% dos textos), a cantiga, forma poética mais aristocrática,¹³³ tem maior ocorrência nesta secção (20% dos textos), por comparação com a sua presença reduzida na secção 1. De igual modo, o uso de formas eruditas como a terça-rima italiana, a copla real e as trovas apontam para um ambiente palaciano. As temáticas e géneros poéticos correspondentes reforçam esse carácter: 73% são puramente palacianos, com particular recorrência do tema amoroso cortês.

Assim, em notório contraste com a secção 1 (peças a uma voz) e com a secção 2 (romances a uma voz), esta secção 3, com forte presença de autores portugueses, é composta por um repertório poético e musical palaciano erudizante, cujas características formais e estilísticas – e, outrossim, concordâncias com outras colectâneas – o aproximam de meados do século XVI.

¹³² Cf. *infra*, §2.1.2. *O romance*.

¹³³ Cf. POPE1954, pp. 198-199.

i. PEÇAS SECULARES DE TEMÁTICA RELIGIOSA

Esta secção, da pena do Copista VI, está dividida em duas partes: ff. 78v-81r e ff. 87v-90r (fólios que tinham sido deixados em branco entre as secções principais do cancionero). É exclusivamente composta por vilancetes de temática religiosa – a uma voz na primeira parte; a duas vozes na segunda – provavelmente voltas ao divino de textos profanos.¹³⁴

ii. PEÇAS RELIGIOSAS (A)

A mão A é responsável pelo registo de 2 peças sacras (versos de salmo e um hino mariano), monódicas, imediatamente antes da 3.^a parte do cancionero.

iii. PEÇAS RELIGIOSAS (B)

Esta secção, exclusivamente da lavra do Copista IV, é composta por 7 peças polifónicas de cariz exclusivamente religioso, e a única contendo peças a quatro vozes. Três peças são sacras (1 motete e 2 ladainhas); e as outras quatro são vilancetes de Natal.

iv. ACRESCENTOS PONTUAIS

No final do cancionero, foram acrescentados um poema sem música (n.º 128, *No hallo a mis males culpa*), única contribuição do Copista V; e a última composição do cancionero, o vilancete português *Não tragais borzeguis pretos* (n.º 129), do Copista VII.

1.3.3. *Origem*

Tudo indica que a origem e constituição do CANCIONEIRO DE PARIS são exclusivamente portuguesas, um dado determinado não só pelas características das várias escritas que, como já vimos, indiciam a nacionalidade portuguesa de todos os copistas intervenientes; mas também pela presença significativa de peças em língua portuguesa – cerca de 25% do total das peças, ou cerca de um terço das peças do corpo original do cancionero.

Se a origem do repertório no nosso idioma será, com toda a probabilidade, portuguesa,¹³⁵ mais difícil é determinar a origem do repertório em língua castelhana. Sabemos, através do exemplo do CANCIONEIRO DE ELVAS, que os cancioneros portugueses podem conter peças de comprovada origem e autoria espanhola.¹³⁶ Por outro lado, o uso da língua castelhana por parte dos poetas portugueses era prática

¹³⁴ Tal é o caso, pelo menos, da peça n.º 64 (cf. comentário crítico no Volume II).

¹³⁵ O uso da língua portuguesa na poesia espanhola era incomum no século XVI; de resto, são raras as peças de língua portuguesa em cancioneros espanhóis (por exemplo, o CANCIONERO DE UPPSALA tem 2 em 54; o CANCIONEIRO DE PALACIO tem 3 em cerca de 460).

¹³⁶ No CANCIONEIRO DE ELVAS, pelo menos 3 peças são de Juan del Encina.

comum nesta época, já desde meados do século XV,¹³⁷ pelo que esse aspecto não deve ser considerado um factor de exclusão sobre uma putativa origem portuguesa das peças. Outros indícios, como concordâncias exclusivas entre cancioneros portugueses, podem sugerir a hipótese de autoria portuguesa de algumas das composições musicais com texto castelhano.¹³⁸ Uma averiguação da eventual origem portuguesa destas peças necessitaria de um estudo mais profundo de análise estilística de cada uma delas, e de confrontação com uma amostra alargada de repertório ibérico, cujas dimensões não couberam no âmbito do presente trabalho.

1.3.4. Datação

A questão da datação do CANCIONEIRO DE PARIS foi incompreensivelmente ignorada nos estudos que a ele mais se dedicaram, sendo que as únicas breves abordagens a esta problemática estão na pequena introdução de Asensio e no texto de Ferreira. O primeiro, como referimos anteriormente, define balizas temporais alargadas para as duas escritas textuais predominantes no cancionero;¹³⁹ o segundo procura periodizar as várias secções do seu repertório original com base em indicadores estilísticos e em concordâncias poéticas e musicais.¹⁴⁰

Estas duas abordagens mostram duas possibilidades de datação de um códice: através das suas características físicas – tipo de encadernação, tipo de papel, marcas de água, caligrafia; ou através de datas precisas associadas ao seu conteúdo – autores, géneros e estilo dos textos poéticos e musicais. Neste subcapítulo, procuraremos confrontar os dados recolhíveis a partir dos dois tipos de análise – formal e de conteúdo – de modo a poder formular uma hipótese de datação da elaboração do cancionero o mais sólida e precisa possível.

Recapitemos então os dados cronológicos que já apurámos através do estudo codicológico e paleográfico que apresentámos:

- As marcas de água apontam para um período compreendido entre c. 1550 e 1570.
- O n.º 33 na folha de guarda, muito provavelmente por uma mão posterior à forma final do cancionero, pode indicar a data de 1633 como *terminus ante quem*, isto é, a data a partir da qual sabemos que não houve novas alterações ao conteúdo do mesmo.

¹³⁷ TEYSSIER1980, p. 45-46.

¹³⁸ Por exemplo, o poema *De vos y de mi quexoso* (n.º 85) aparece musicado por Juan de Urrede no CANCIONERO DE PALACIO, mas a composição do CANCIONEIRO DE PARIS, com música totalmente distinta, só tem correspondência com o CANCIONEIRO DE ELVAS.

¹³⁹ 1540-70 para a escrita A e 1580-90 para a escrita Z (ASENSIO1989, p. 12).

¹⁴⁰ «As peças iniciais [...] apontam para uma origem no centro da Península, por volta de 1500; segue-se uma secção [...] que remete para uma postura humanística, que se afirma em Portugal sobretudo a partir de c. 1530. [...] As peças a três vozes começam com um vilancete [...] ao qual se segue [...] um terceto [...] à maneira literária italiana, que implica uma data posterior a c. 1525 [...]. Com o vilancete *Minina dos olhos verdes* [...] inaugura-se nova secção [...] aponta para a década de 1540.» (FERREIRA2008, p. 76).

- As mãos dos copistas originais podem ser datadas entre inícios e meados do século XVI, provavelmente entre os anos de 1540 a 1570; os acrescentos posteriores são datáveis de c. 1560 até inícios do século XVII.

Na posse dos dados cronológicos fornecidos pela análise formal do cancioneiro, deter-nos-emos agora na datação do seu repertório. A análise que efectuámos à estruturação do conteúdo do cancioneiro já nos permitiu também tirar algumas conclusões genéricas:¹⁴¹

- Que uma boa parte do corpo da primeira secção é datável de finais do século XV e inícios do século XVI. De resto, os autores representados na primeira secção do cancioneiro, quer dos textos poéticos, quer dos musicais, pertencem a gerações de quatrocentos,¹⁴² evidentemente anteriores à elaboração do cancioneiro [TABELA 22]. Por essa razão, as suas datas não nos fornecem pistas para a definição de um *terminus a quo* do nosso cancioneiro.
- Que a segunda parte se compõe de romances velhos que, naturalmente, também não dão indícios para a datação da constituição do cancioneiro.
- Que a terceira parte, de peças a três vozes, aponta para meados do século XVI e é, por conseguinte, a que apresenta mais indícios para a datação do cancioneiro, a começar pelos géneros: a quase total maioria de formas palacianas ibéricas indica que provavelmente não terá sido elaborado no último quartel do século, em que a influência italiana era mais preponderante; no entanto, basta a presença de uma única peça em terça-rima italiana (n.º 80)¹⁴³ para indicar que o cancioneiro não terá sido elaborado antes da introdução do estilo italiano em Portugal, a partir das primeiras experiências de Sá de Miranda em 1528.¹⁴⁴

Consequentemente, ser-nos-á mais útil analisar o repertório da terceira secção para tentarmos estabelecer um *terminus a quo* do cancioneiro (isto é, uma data anterior à qual a elaboração do cancioneiro não poderia ter sido iniciada) através das datas de nascimento e morte de autores, ou mesmo da datação das composições incluídas na colectânea, através de eventuais referências históricas.

Porém, no caso do CANCIONEIRO DE PARIS, essa tarefa encontra-se muito dificultada, pois todas as peças são anónimas. As correspondências com outros cancioneiros não permitem, infelizmente, conhecer o autor da esmagadora maioria dos textos e da música nele incluídos: dos poemas do corpo original do cancioneiro, apenas 20 podem ser, com mais ou menos segurança, atribuíveis a algum autor conhecido; na terceira parte do cancioneiro, que mais nos interessa, esse número desce para 7 – ou 5, se considerarmos

¹⁴¹ Cf. supra, §1.3.2. *Estrutura do conteúdo*.

¹⁴² Salvo Cristóvão Falcão, putativo autor da peça n.º 32, de cujo caso trataremos já de seguida.

¹⁴³ A influência italiana faz-se sentir igualmente na rima encadeada da peça n.º 117 (cf. infra, §2.1.3. *Outras formas*).

¹⁴⁴ MICHAËLIS1885, p. XVII. Em Espanha, o verso italiano fora introduzido poucos anos antes por Garcilaso de la Vega, sendo que em 1527 surgem os primeiros sonetos no *Cancionero General* (MICHAËLIS1923, p. 183).

apenas os autores nascidos no século XVI [TABELA 22]. Para dificultar ainda mais, todas estas cinco atribuições são problemáticas: ou são conjecturais (caso dos n.ºs 99, 104), ou são feitas a autores cuja identificação não é segura (n.º 118), ou sofrem dos dois problemas (n.º 93, 111). Por conseguinte, qualquer exercício de datação baseado nestas peças envolverá forçosamente algumas suposições, de momento inconfirmáveis; ainda assim, cremos que ele é relevante, e mesmo indispensável, para a formulação de uma hipótese de datação do códice o mais informada possível.

secção	n.º	incipit	autor texto		autor música	
	4 107	Quién te hizo, Juan Pastor	Juan del Encina ?	1468-c.1530	Badajoz ?	
	6	Mi fé, Gil	Antonio de Soria	1476-1509/15		
	8	Secáronme los pesares	Garci Sánchez de Badajoz	1460-1526	Pedro de Escobar ?	c.1465-d.1535 ^[a]
	16	Adónde tienes las mientes	Juan del Encina ?	1468-c.1530		
	20	Lo que queda es lo seguro	Garci Sánchez de Badajoz	1460-1526	Pedro de Escobar ?	c.1465-d.1535 ^[a]
	22	Para qué me dan tormento	Antonio de Velasco			
1	32	Senhora, pois sois fermosa	Cristóvão Falcão ?	c.1515-1557		
	34	Oígan todos mi tormento			Gabriel Mena ?	†1528
	37	Cómo se podrá partir	Lope de Stúñiga	1415-1465		
	49	De la dulce mi enemiga			Gabriel Mena ?	†1528
	52	La terrible pena mía	Los Casas [mote]	séc. xv		
	58	Qué sentís, corazón mío	Comendador Escrivà	c.1485-c.1547 ^[b]		
	60	Ah Pelayo, que desmayo			Juan Aldomar ?	†1506-9
	79	Mis sospiros despertad	Gómez Manrique	1412-1490		
	85	De vos y de mi quexoso	P. Álvarez de Osorio, II Marqués de Astorga	†1505		
	93	Pois tudo tão pouco dura	Cristóvão Falcão ?	c.1515-1557		
3	99	Não vos acabeis tão cedo	Bartolomeu Trosilho [mote] Bartolomeu Trosilho ? [poema]	c.1500-1567	Bartolomeu Trosilho ?	c.1500-1567
	104	Já não posso ser contente	Maria de Portugal ? [mote]	1521-1577		
	111	Quiérome ir morar al monte	Nuno Álvares Pereira [mote] Nuno Álvares Pereira ? [poema]	† c.1540/50 ? ^[c]		
	118	Foi-se gastando a esperança	João Pinheiro	1521-1561 ^[c]		

a cinzento : autores nascidos no século xv

[a] datas baseadas na identificação de Pedro de Escobar com Pedro do Porto, que foi recentemente posta em causa (VILLANUEVA2011)

[b] datas baseadas na identificação do Comendador Escrivà com Baltasar Escrivà de Romani, segundo Ivan Parisi (PARISI2009)

[c] datas baseadas em identificação incerta (cf. discussão nos parágrafos seguintes)

TABELA 22. *Composições poéticas e musicais do corpo original do CANCIONEIRO DE PARIS com autoria conhecida*

Detenhamo-nos então sobre cada uma das atribuições de autoria dos poemas da terceira parte:

- Em relação aos n.ºs 32 e 93, *Senhora pois sois fermosa e Pois tudo tão pouco dura*, ambos os poemas figuram, com algumas variantes, no chamado CANCIONEIRO DE FERRARA,¹⁴⁵ uma colecção de poemas anónimos publicados juntamente com *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro e *Crisfal*, geralmente atribuído a Cristóvão Falcão. Carolina Michaëlis, no prefácio à edição de Braamcamp Freire das *Obras* de Cristóvão Falcão e Bernardim Ribeiro, revela que alguns dos poemas deste cancionero são da autoria de Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda,¹⁴⁶ mas quanto às restantes composições, afirma que «resulta algum direito para as atribuirmos a Cristovam Falcão».¹⁴⁷ Nada garante, porém, que não sejam também elas obra de Ribeiro, Miranda, ou quaisquer outros autores ocultos atrás do anonimato; de resto, a inserção da peça n.º 32 no meio de textos de poetas nascidos no século XV levanta dúvidas sobre a sua atribuição a Falcão.¹⁴⁸

Deste modo, assumindo que Cristóvão Falcão é, pelo menos, o autor do poema *Pois tudo tão pouco dura*, podemos supor que ele não o tenha escrito antes dos 16 anos, ou seja, não antes de 1531.¹⁴⁹ O tempo para o poema ser musicado e transcrito no cancionero indicaria provavelmente uma data não anterior a 1535 – mas este número deve, naturalmente, ser usado apenas como eventual confirmação e não como um dado, pelos níveis de conjectura em que se baseia.¹⁵⁰

- Em relação ao poema da peça n.º 99, *Não vos acabeis tão cedo*, a única concordância conhecida é com o seu mote, transcrito no CANCIONEIRO DE ÉVORA e aí atribuído a «Trosilho». Tratando-se de Bartolomeu Trosilho (c. 1500-1567), músico, cantor e mestre da capela real de D. João III, como assume Ferreira,¹⁵¹ poderemos conjecturar, com plausibilidade, que a composição

¹⁴⁵ Nos ff. 162v-163v.

¹⁴⁶ E mais três de um autor identificado apenas pelas iniciais «A.L.» (MICHAËLIS1923, p. 167).

¹⁴⁷ MICHAËLIS1923, p. 168. «Mas... suposições não são certeza», ressalva de seguida (*idem*, p. 169).

¹⁴⁸ Como se não bastasse este problema de atribuição, a própria existência de Cristóvão Falcão tem sido posta em causa por alguns autores (Delfim Guimarães à cabeça), sendo que ainda hoje a questão não parece ser consensual. Rodrigues Lapa desmonta os argumentos de Delfim Guimarães na sua edição de *Crisfal* (LAPA1978, pp. 9-15). Já em LISBOA1985 pode ler-se uma rejeição veemente da existência do poeta: «tudo quanto se diga sobre a personagem designada por este nome [...] é puramente conjectural [...] estamos perante uma construção fantasista que não pode alegar um mínimo de prova» (vol. 1, p. 372). No entanto, este texto pouco faz para provar que se trata, realmente, de uma «construção fantasista», não abordando sequer os argumentos de Lapa que, da nossa parte, nos parecem suficientemente convincentes para assumirmos a existência de Cristóvão Falcão com a biografia que lhe é atribuída.

¹⁴⁹ Falcão teria nascido entre 1515-1518 (LAPA1978, p. 1).

¹⁵⁰ Este poema (n.º 93) acrescenta ainda mais um problema à esta já atribulada questão. Existem quatro versões do poema (para além do CANCIONEIRO DE PARIS e do CANCIONEIRO DE FERRARA, surge ainda no CANCIONEIRO FERNANDES TOMÁS, f. 85v e em CAMINHA-AL1791, vol. 1, p. 192): em todas elas o mote e a primeira glosa são idênticos, mas as restantes glosas são todas diferentes. No CANCIONEIRO FERNANDES TOMÁS, o poema é atribuído a Fernão Rodrigues Lobo Soropita, poeta bastante mais tardio (c. 1560-depois de 1601), pelo que a primeira glosa não deve ser dele. Em CAMINHA-AL1791, o autor é anónimo.

¹⁵¹ FERREIRA2008, p. 76.

musical seja também da sua autoria. Assumindo que Trosilho é o autor, pelo menos, do texto, isso apontaria mais uma vez para o período compreendido entre o segundo e o terceiro quartéis do século XVI, correspondente *grosso modo* ao reinado daquele monarca.

- Em relação ao n.º 104, *Já não posso ser contente*, Carolina Michaelis sugeriu que se atribuisse tentativamente o seu mote à infanta D. Maria (1521-1577), filha de D. Manuel I («enquanto não se descobrir um nome de autor anterior à Infanta», ressalva¹⁵²). Sendo esse o caso, o mote não seria posterior ao ano de 1549, segundo a mesma autora.¹⁵³ Não sendo uma atribuição segura, não podemos estabelecer este ano como um limite temporal rígido; mas, se de facto alguns atribuíam o mote à Infanta, é lícito concluir que o mote não seria antigo ou oriundo de uma cantiga tradicional, mas que teria sido criado nessa década de 1540, pela Infanta ou por outro cortesão.
- Em relação ao n.º 111, *Quiérome ir morar al monte*, o seu mote é atribuído, por Pedro Andrade Caminha, na sua glosa ao mesmo, a um tal Nuno Álvares Pereira; é por isso possível que o vilancete a que Andrade Caminha se refere seja o do CANCIONEIRO DE PARIS. Ora, para Pedro Andrade Caminha saber o autor do mote, trata-se provavelmente de uma pessoa que ele conheceu, ou conhecida do seu círculo. Pribsch aventou a hipótese de se tratar de Nuno Álvares Pereira Marramaque (c. 1500-depois de 1561¹⁵⁴), irmão de António Pereira Marramaque, senhor de Cabeceiras de Basto, ambos amigos de Sá de Miranda; mas refere também um outro Dom Nuno Álvares Pereira, amigo de Andrade Caminha, que faleceu de doença perto dos seus 25 anos, e a quem o poeta dedicou quatro epitáfios.¹⁵⁵ Barbosa Machado menciona um fidalgo da corte do infante D. Luís (1506-1555), poeta, do mesmo nome,¹⁵⁶ que pode muito bem ser a mesma pessoa. Dados os laços de amizade (depreendem-se fortes, pela leitura dos epitáfios¹⁵⁷) que uniam Caminha a este D. Nuno Álvares Pereira, talvez seja mais provável que o autor de *Quiérome ir morar al monte* seja este jovem fidalgo, e não o irmão de António Pereira. A crer que os dois poetas teriam idades próximas, D. Nuno Álvares Pereira teria falecido por volta de 1540-50 (Caminha nasceu em c. 1520), o que mais uma vez aponta um limite *a quo* de elaboração do cancionero de c. 1535-1540.

¹⁵² MICHAËLIS1983, p. 57.

¹⁵³ *Idem, ibidem*.

¹⁵⁴ Datas por nós depreendidas a partir dos dados biográficos de António Pereira, que recolhemos em MIGUEL1980.

¹⁵⁵ PRIBSCH1898, pp. 539-540. Estes dados biográficos inferem-se da leitura dos referidos epitáfios («a quatro lustros pouco mais chegado», «d'ũa branda febre derribado»; CAMINHA-PA1791, pp. 285-286).

¹⁵⁶ MACHADO1752, p. 500.

¹⁵⁷ CAMINHA-PA1791, pp. 285-286.

- Em relação ao n.º 118, *Foi-se gastando a esperança*, o mesmo poema que está copiado no nosso cancioneiro surge atribuído a João Pinheiro no CANCEINEIRO FERNANDES TOMÁS. Dos textos em português presentes no CANCEINEIRO DE PARIS, este é o único cuja atribuição é mais segura e poderá, eventualmente, ser a chave para uma datação mais precisa; malogradamente, a identidade deste autor não foi até hoje estabelecida. A investigação que fizemos não pôde ser exaustiva; ainda assim, avançamos com um possível candidato: João Pinheiro (1521-1561), filho de Jorge Cabedo, fidalgo da casa dos infantes D. Pedro e D. Fernando. Completou o curso de Humanidades em Bordéus, para onde partiu em 1538; em França ingressou na Ordem de São Domingos e doutorou-se em Teologia; mais tarde foi convidado por D. João III para leccionar a mesma disciplina na Universidade de Coimbra.¹⁵⁸ Se for este, de facto, o autor do poema, vem confirmar mais uma vez o ano de 1540 como limite temporal mínimo.¹⁵⁹

Em relação aos acrescentos posteriores ao corpo original, assinala-se a presença de duas glosas de Jorge de Montemor, pela mão do Copista V; e duas glosas de Pedro de Andrade Caminha (n.º 45), uma glosa de Luís de Camões (n.º 96) e uma glosa de D. Jorge da Silva, contemporâneo destes poetas (n.º 22), todas registadas pelo Copista VIII.¹⁶⁰ Já no que concerne ao repertório musical tardio, não encontramos quaisquer concordâncias que nos permitissem recuperar indícios mais precisos sobre a sua datação para além dos inferidos pela análise paleográfica. O vilancete *Não tragais borzequis pretos* (n.º 129), que parece aludir aos regulamentos de traje da corte portuguesa («*não tragais borzequis pretos/que na corte são defesos*»), poderá por esse facto constituir uma pista mais sólida, se se vier a descobrir a que regulamento se refere exactamente, ou a que reinado pertence.¹⁶¹

¹⁵⁸ FREIRE1962, pp. 8, 10, 19-20; CARDOSO1657, p. 18.

¹⁵⁹ Ernesto Vieira lista um compositor de nome João Pinheiro, mencionado no catálogo da biblioteca de música de D. João IV, mas que «floresceu no século XVII» (VIEIRA1900, pp. 169-170).

¹⁶⁰ Cabe aqui voltar a desmistificar a ideia de que o CANCEINEIRO DE PARIS contém «versões musicais de alguns poemas de Luís de Camões» (NERY&CASTRO1991, p. 70; BRITO&CYMBRON1992, p. 56). Como Ferreira já venceu (FERREIRA1994-5, pp. 181-182), não há qualquer correspondência entre os poemas musicados de *Na fonte está Lianor* e *Foi-se gastando a esperança* no CANCEINEIRO DE PARIS com as respectivas glosas de Camões, a não ser o mote, que não é certamente da autoria deste poeta (de resto, o mote de *Na fonte está Lianor* é por ele identificado como «cantiga alheia»). Quanto à estrofe de Camões registada em *Minina dos olhos verdes*, ela foi adicionada no cancioneiro pelo Copista VIII – presumivelmente já no século XVII, portanto; além disso, Camões registou também como «alheio» o mote desse poema, pelo que as restantes estrofes registadas no CANCEINEIRO DE PARIS serão, com toda a probabilidade, de outro autor.

¹⁶¹ Nery diz que o vilancete «aparentemente alude às pragmáticas severas com que D. João III procurou disciplinar o traje dos seus cortesãos» (NERY&CARDOSO1991, pp. 29-30); já Morais diz que é alusivo às «pragmáticas anti-sumptuárias de 1566 ou 1570», portanto, do reinado de D. Sebastião (MORAIS1986, p. CXLI).

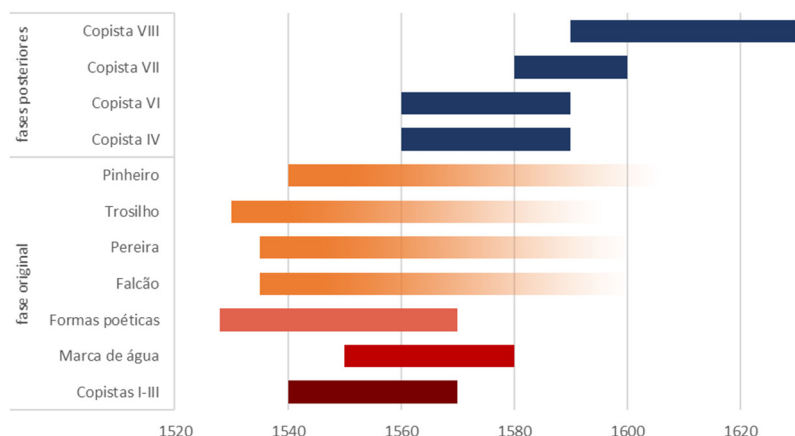


GRÁFICO 4. Períodos temporais definidos pelos dados cronológicos do CANCIONEIRO DE PARIS

Da reunião de todos estes dados, obtemos uma “mancha temporal” que insere os primeiros estratos do cancioneiro em meados do século XVI, e os acrescentos posteriores entre meados do século XVI e o início do século XVII [GRÁFICO 4]. Mais concretamente, permite-nos afirmar, com alguma segurança, que o corpo principal do CANCIONEIRO DE PARIS terá sido elaborado entre 1545 e 1570, constituindo por isso, com forte probabilidade, a mais antiga fonte de música portuguesa quinhentista actualmente conhecida.¹⁶²

1.3.5. Cronologia de constituição do cancioneiro

Depois de analisadas as mãos, a origem, as datas e o conteúdo, estamos em condições de propor uma síntese das conclusões a que chegámos, na forma de uma linha cronológica que resume todas as sete fases da constituição do cancioneiro: três que constituem o estrato original do códice, e quatro que correspondem aos sucessivos acrescentos.

datas [aprox.]	fases de constituição	copistas	escritas	notações	secções	cadernos*	
1545-1570	original	1.1	I, II	A, B, C	Alfa	1	<i>b-g</i>
		1.2	I	A	Alfa	2	<i>h</i>
		1.3	I, III	A, D, E	Alfa, Beta	3 ii	<i>i-m (g, h)</i> <i>(h)</i>
1560-1580	posteriores	2	IV, V	F, G	Gama	iii	<i>(m)</i>
		3	VI	X	Delta	i	<i>(g, h)</i>
1580-1600		4	VII	Y	Épsilon	iv	<i>a (m)</i>
1590-1630		5	VIII	Z			

* cadernos em que os respectivos copistas intervieram com contribuições originais (entre parêntesis: cadernos já inaugurados em fase anterior)

TABELA 23. Quadro-síntese das fases de constituição do CANCIONEIRO DE PARIS

¹⁶² Muito recentemente, João Pedro d’Alvarenga questionou a datação de c. 1530-50 do CANCIONEIRO DE LISBOA, que havia sido proposta por Rees (REES1993, p. 54), sugerindo uma data de elaboração mais tardia, por volta de 1570 (ALVARENGA2017).

FASE 1.1

Corresponde à fase inicial de constituição do cancioneiro, por iniciativa dos Copistas I e II, provavelmente cortesãos, e à preparação das folhas dos cadernos *b* a *g* com pautas destinadas ao registo de peças a uma voz.

O Copista I começou por registar as suas contribuições no caderno *b*; o Copista II começou por preencher os cadernos *c* a *g* com música, tendo também ajudado o Copista I no caderno *b*, onde contribuiu com a notação musical de 2 peças. O Copista II passou depois a escrever os textos poéticos correspondentes às músicas que anotara; fê-lo nos cadernos *c* e *d*, que completou, mas não terminou o trabalho nos seguintes. Assim, o Copista I encarregou-se de completar os textos que o Copista II deixou em falta nos cadernos *e*, *f* e *g*.

A 1.^a fase de constituição do cancioneiro consistiu, portanto, num verdadeiro esforço colaborativo entre os dois escreventes. No final desta fase, foram preenchidos os cadernos *b* a *f* na sua totalidade, e o caderno *g* até sensivelmente metade das suas folhas [GRÁFICO 5].

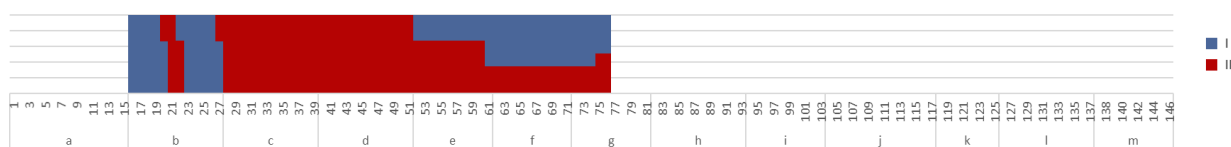


GRÁFICO 5. Composição do códice no final da fase 1.1.

FASE 1.2

Ao terminar o registo dos textos das peças a uma voz, o Copista I passou para o caderno seguinte, *h*, para registar a 2.^a parte do cancioneiro, deixando por preencher os restantes 5 fólhos do caderno anterior (actuais ff. 76v-81r). No caderno *h* registou então seis romances velhos, também a uma voz, tendo igualmente preenchido apenas metade desse caderno [GRÁFICO 6].

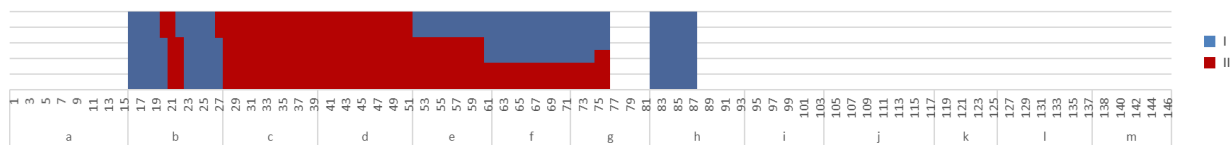


GRÁFICO 6. Composição do códice no final da fase 1.2.

FASE 1.3

Terminado o registo dos romances a meio do caderno *h*, o Copista I mais uma vez passou para o caderno seguinte, deixando por preencher os restantes fólhos do caderno anterior (actuais ff. 87v-93r). Preparou os cadernos *i* a *l* com pautas destinadas a receber peças a três vozes. No caderno *i* iniciou então a cópia das peças a três vozes, com as quais preencheu na totalidade os cadernos *i*, *j* e *k*, tendo contado com o Copista III – contemporâneo e próximo do Copista I, como já referimos¹⁶³ – para ajudar no preenchimento do caderno *l* com 3 peças. Foi ainda usando o caderno *m* (sem pautas) para registar estrofes adicionais para os poemas de 2 peças (n.º 116 e 117).

Finalmente, tendo mais uma peça a três vozes para registar, mas achando-se sem mais espaço no caderno *l* (e visto que o caderno *m* já estava a ser usado para textos poéticos, sem pautas e sem música), o Copista I aproveitou o último folio que deixara em branco no caderno *h* para registar a peça n.º 78 (actuais ff. 92v-93), juntando-a assim às restantes peças a três vozes.

Já o Copista III, também com mais uma peça a três vozes para registar, optou por usar o primeiro espaço em branco deixado pelo Copista I, o do caderno *g*. Assim, no primeiro folio em branco após as peças a uma voz, o Copista III copiou a peça n.º 62, que assim ficou afastada das suas congéneres a três vozes, no meio das peças a uma voz.

Ainda nesta fase, o Copista I quis registar, fora das secções que preparara, 2 melodias sacras. Para não ter de preparar novas pautas, fê-lo mais uma vez aproveitando os folios em branco do caderno *h* imediatamente anteriores às peças a três vozes (actuais ff. 90v-92).

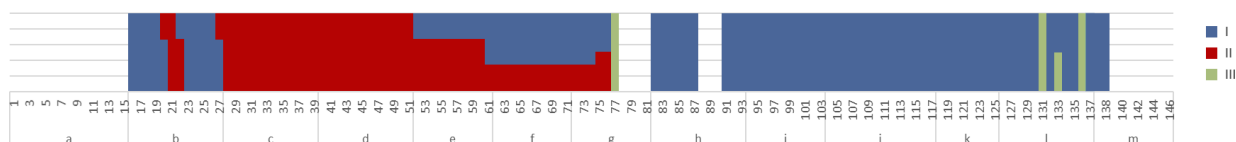


GRÁFICO 7. Composição do códice no final da fase 1.3.

Terminou, neste ponto, a constituição original do cancionero [GRÁFICO 7]. Os fólhos deixados em branco pelos copistas originais (ff. 77v-81r no caderno *g*; os ff. 87v-90 no caderno *h* e os ff. 138v-148v do caderno *m*; em numeração actual) seriam então aproveitados pelos sucessivos intervenientes para acrescentar novas peças, como veremos.

¹⁶³ Cf. supra, §1.3.1. Copistas.

FASE 2

Como já referimos, após o final da compilação original, é possível que o cancioneiro se encontrasse (em c. 1560-1570) numa casa religiosa, ou pelo menos nas mãos de clérigos, pois as fases 2 e 3 são marcadas por acrescentos de música de temática religiosa.

O Copista IV aproveitou os fólhos em branco do caderno *m*, então praticamente virgem, para anotar 6 peças de cariz religioso. O Copista V acrescentou no fim destas peças um poema sem música, a sua única contribuição. Ainda nesta fase, foi acrescentado um fragmento musical a seguir à peça n.º 62, por mão não identificada [GRÁFICO 8].

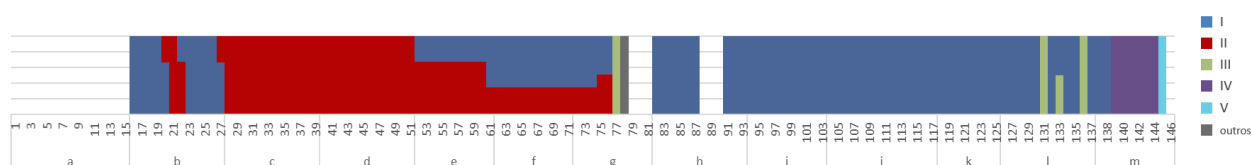


GRÁFICO 8. Composição do códice no final da fase 2.

Fase 3

O Copista VI foi o primeiro a fazer uma revisão do conteúdo original do cancioneiro com aditamentos e emendas, que se concentram sobretudo nos primeiros três cadernos da 1.ª secção, ponto a partir do qual vão rareando até desaparecerem na 3.ª secção.

Este copista aproveitou os fólhos que tinham sido deixados em branco entre as secções 1 e 2, e 2 e 3 (nos cadernos *g* e *h*, respectivamente), para acrescentar 7 novas peças seculares de temática religiosa [GRÁFICO 9].

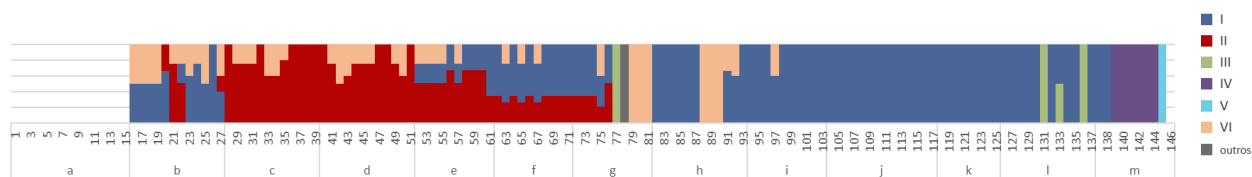


GRÁFICO 9. Composição do códice no final da fase 3.

Fase 4

Nos finais do século XVI, provavelmente entre 1580-1600, o Copista VII numerou os fólhos e reencadernou o cancionero, acrescentando um novo caderno aos já existentes, o caderno *a*, onde elaborou o índice [GRÁFICO 10].

A inserção da peça *Não tragais borzequis pretos* no então primeiro espaço desocupado do cancionero (ff. 144v-145r) foi também da responsabilidade deste copista, verosimilmente depois da elaboração do índice, uma vez que não figura nele.

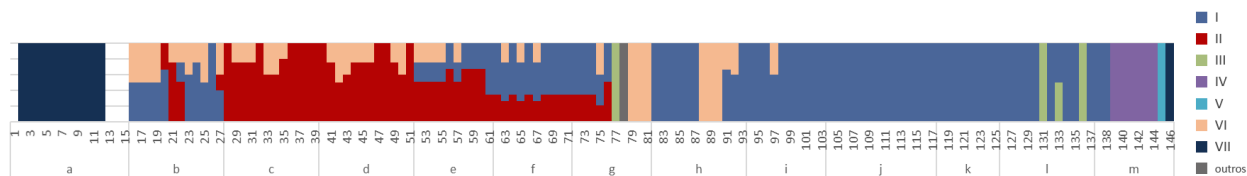


GRÁFICO 10. Composição do códice no final da fase 4.

Fase 5

O Copista VIII acrescentou novas estrofes, completou textos truncados e corrigiu poemas, inclusivamente corrigindo aditamentos feitos pelo Copista VI.¹⁶⁴ É certamente posterior à reencadernação do cancionero, pois os seus textos, grande parte deles registados na margem das folhas, nunca foram truncados. A sua intervenção estende-se à quase totalidade do corpo do cancionero, abrangendo todos os cadernos, salvo o primeiro (*a*) e último (*m*).

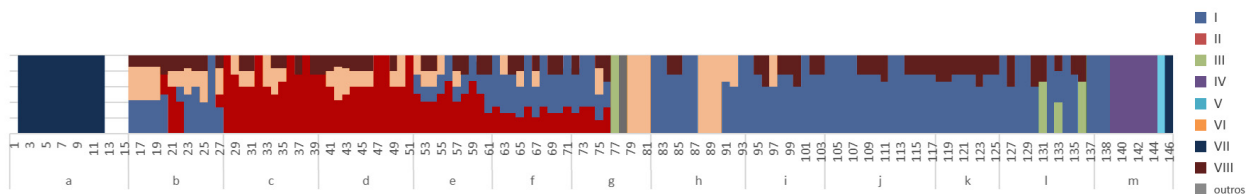


GRÁFICO 11. Composição final do códice.

¹⁶⁴ Por exemplo, na peça n.º 2 (cf. respectiva edição crítica no Volume II).

2. ESTUDO DO CONTEÚDO POÉTICO E MUSICAL

2.1. Géneros e formas musicais e poéticas

2.1.1. O vilancico e as suas formas poéticas e musicais

O vilancico,¹⁶⁵ cuja origem remonta ao zajal andaluz,¹⁶⁶ é o género musical mais comum e o «mais representativo da canção secular» renascentista na Península Ibérica,¹⁶⁷ sendo nesse aspecto homólogo do madrigal italiano e inglês e da *chanson* franco-flamenga, embora os seus cognatos formais sejam os géneros de forma fixa, especialmente a *ballatta* e *frottola* italianas, e o *rondeau* e *virelai* franceses.¹⁶⁸

Na sua origem, as formas poéticas associadas ao vilancico – o vilancete e a cantiga – foram sempre destinadas exclusivamente à execução musical, não existindo, portanto, como composições poéticas por si só.¹⁶⁹ A sua independência em relação à música, pela mão dos poetas, deu-se apenas na viragem para o século XVI, ao longo do qual acabaram por granjear uma popularidade e estatuto elevados na lírica erudita ibérica, predominando a par de formas como o soneto e a égloga, como prova o facto de terem sido amplamente cultivadas pelos maiores nomes da literatura de quinhentos, notavelmente Luís de Camões.¹⁷⁰ Até finais do século XV, a cantiga foi a forma poética preferida da poesia palaciana, altura em que começou a ser preterida em primazia do vilancete, de origem tradicional rústica, devido ao gosto pelo popular que se generalizara entre os poetas da corte. Alguns vilancetes cortesões mantiveram um certo carácter tradicional nas suas temáticas; noutros casos, aproveitou-se apenas a sua flexibilidade formal para revestir conteúdos

¹⁶⁵ Relativamente às peças musicais compostas sobre textos de forma fixa, há um problema de terminologia que ainda hoje persiste. Com efeito, os termos *vilancete* e *cantiga* referem-se a formas poéticas, e têm sido adoptados pela musicologia para designar os géneros musicais com textos nessas formas; no entanto, musicalmente, não há qualquer diferença que distinga as composições musicais feitas sobre uma ou outra forma. Assim, no sentido de evitar quaisquer ambiguidades, optámos por usar o termo *vilancico* para nos referirmos ao género musical e para, desse modo, o distinguir da forma poética *vilancete*.

¹⁶⁶ Cf. BELTRÁN1984.

¹⁶⁷ VILLANUEVA2002, p. 920.

¹⁶⁸ LAIRD1997, p. 5. No entanto, ao contrário da flexibilidade do madrigal e da *chanson*, tanto os vilancicos compostos sobre vilancetes, como os compostos sobre cantigas, obedecem a uma forma muito estrita, que não deixa espaço a muitos desenvolvimentos, nem musicais nem poéticos (cf. SARAIVA1959, p. 53).

¹⁶⁹ Tal é confirmado por Juan Díaz Rengifo na sua obra *Arte poética española* (Salamanca, 1592), onde define o vilancete como «um género de copla que somente se compõe para ser cantado» (GÓMEZ2012, p. 60).

¹⁷⁰ «Camões foi um dos mais felizes cultores deste género de poesia» (MARCOS2011, p. 101).

de maior sofisticação lírica.¹⁷¹ De facto, o vilancete acabou por absorver variados géneros de cariz rústico ou tradicional, que tinham anteriormente uma forma relativamente independente, como a serranilha e as cantigas de amigo, ou mesmo o romance; os temas característicos desses géneros passaram assim a ser subordinados à forma fixa do vilancete. No entanto, a cantiga continuou a ser cultivada ao longo do século XVI e permaneceu associada à erudição cortesã.¹⁷²

Porém, apesar da sua relevância na história da literatura e da música ibéricas, a distinção entre cantiga e vilancete nunca conseguiu ser estabelecida com clareza, e o seu uso e definição tem sido inconsistente, desde os poetas e músicos quinhentistas¹⁷³ aos estudiosos de literatura e musicologia de hoje.¹⁷⁴ Esta ambiguidade assenta sobretudo no facto de a cantiga e o vilancete partilharem a mesma forma poética fixa – mote seguido de glosas – e a mesma forma musical – A|BBA [TABELA 24].

texto			música
mote ou estribilho			A
glosa 1	mudanças	mudança 1	B
		mudança 2	B
	volta		A
glosa 2	mudanças	mudança 1	B
		mudança 2	B
	volta		A

TABELA 24. *Estrutura genérica de um vilancico (vilancete ou cantiga)*

FORMAS POÉTICAS: VILANCETE E CANTIGA

Generalizou-se a ideia de que a diferença entre as duas formas estaria no número de versos do mote: se fossem 2 ou 3, seria um vilancete; se fossem 4 ou 5, seria uma cantiga.¹⁷⁵ No entanto, os estudos de Isabel Pope sobre estas formas¹⁷⁶ rejeitam uma classificação tão simplista. Para esta autora, a distinção fundamental entre as duas formas está na regularidade da métrica dos seus versos e no seu esquema rimático. Assim, no seu entendimento, uma cantiga caracteriza-se fundamentalmente pela sua regularidade

¹⁷¹ GÓMEZ2012, p. 60.

¹⁷² Pope afirma que a cantiga «desaparecera» no final do século XV (POPE1954, p. 199); não foi o caso em Portugal, como comprova o CANCIONEIRO DE PARIS, bem como a obra dos principais poetas portugueses, que cultivaram esta forma até ao final do século XVI (Camões, por exemplo, escreveu quatro dezenas de cantigas).

¹⁷³ No CANCIONEIRO DE ELVAS, por exemplo, os dois termos são usados indiferenciadamente para identificar quaisquer poemas de mote (cf. 2.ª parte, ff. 27v-35v).

¹⁷⁴ Francisca Vendrell, por exemplo, na sua edição do *Cancionero de Palacio* (poético), atribui a todas as composições a designação genérica de *canción*, designando como *villancico* apenas o mote ou estribilho (VENDRELL1945, p. 96).

¹⁷⁵ «Conforme a maneira de encadear o mote e as voltas, assim se distinguem diversas formas métricas: o *vilancete* compõe-se de um mote de dois ou três versos [...]; a *cantiga*, de tom mais grave e convencional, consta de um mote de quatro ou cinco versos [...]

(SARAIVA&LOPES1973, p. 163).

¹⁷⁶ Sistematizados em POPE1954.

e simetria: nomeadamente, por um uso exclusivo de versos heptassílabos regulares,¹⁷⁷ mudanças de 4 versos, e um esquema rimático regular e simétrico – isto é, em que as rimas da volta são iguais às rimas do mote (por exemplo, *abab|cddc:abab*) – e sempre com rimas consoantes;¹⁷⁸ pelo contrário, a característica do vilancete é a sua organicidade e flexibilidade, com versos heptassílabos ou pentassílabos, nem sempre regulares (por vezes com sílabas a mais ou a menos),¹⁷⁹ o uso de pés quebrados (versos de três ou quatro sílabas), mudanças de 2, 3 ou 4 versos, e esquemas rimáticos quase sempre assimétricos, em que a primeira rima da volta é igual à última rima das mudanças (por exemplo, *abb|cddc:cbb*), admitindo por vezes rimas brancas ou toantes.¹⁸⁰ Deste modo, Pope classifica como vilancetes, e não como cantigas, poemas com mote de 4 versos que tenham esquema rimático assimétrico (*abba|cddc:cbb*) ou que, tendo um esquema rimático simétrico, façam uso de rimas brancas ou toantes, ou versos de pé quebrado¹⁸¹ [TABELA 25]. Esta foi a classificação que adoptámos no nosso trabalho.

	vilancetes								cantiga	
	rima	métrica	rima	métrica	rima	métrica	rima	métrica	rima	métrica
mote	a	7	a	7	a	5	a	7	a	7
	b	7	b	7	b	5	b	3	b	7
	b	7	c	7	b	5	a	7	a	7
			b	7	a	5	b	3	b	7
mudanças	c	7	d	7	c	5	c	7	c	7
	d	7	e	7	d	5	d	7	d	7
	d	7	e	7	d	5	d	7	d	7
	c	7	d	7	c	5	c	7	c	7
volta	c	7	d	7	a	5	a	7	a	7
	b	7	b	7	b	5	b	3	b	7
	b	7	c	7	b	5	a	7	a	7
			b	7	a	5	b	3	b	7

TABELA 25. Classificação de vários esquemas rimáticos e métricos segundo Pope

Há 91 vilancetes no CANCIONEIRO DE PARIS, o que corresponde a quase 75% do seu conteúdo profano. Cerca de metade dos vilancetes tem mote de 3 versos; a outra metade divide-se 25%-25% em motes de 2 e 4 versos, havendo ainda um exemplar com 5 versos.¹⁸² Dos primeiros, apenas um tem um esquema de versos assimétrico (3|4:4), todos os outros são 3|4:3; dos vilancetes com mote de 2 versos, predomina o esquema assimétrico 2|4:3; já os de mote de 4 versos são exclusivamente simétricos (4|4:4).¹⁸³ O esquema rimático claramente predominante é *xaa|bccb:baa* (28 vilancetes), sendo que os esquemas *xaa|bcbc:caa* e

¹⁷⁷ «The canción verse is regularly octosyllabic» (*idem*, p. 199).

¹⁷⁸ *Idem*, pp. 198-199.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 199.

¹⁸⁰ *Idem*, pp. 199-202.

¹⁸¹ *Idem*, p. 200.

¹⁸² N.º 64.

¹⁸³ Há apenas uma excepção, a peça n.º 120, em que o mote (registado pelo Copista III) tem 4 versos, mas a volta (registada pelo Copista VII) tem apenas 3; muito provavelmente, as glosas que o Copista III conhecia eram diferentes das que o Copista VII anotou posteriormente (cf. comentário crítico no Volume II). Como tal, não pode ser considerado um caso válido para a contabilização do nosso estudo.

aa|bccb:baa contam com 8 e 7 ocorrências, respectivamente; os esquemas simétricos *aa|bbb:aa* e *abba|cddc:abba* ocorrem apenas 3 vezes cada um; os restantes vilancetes apresentam uma miríade de esquemas rimáticos distintos, desde *aa|bb:ba* a *xaxa|xbxb:xbxa*, nenhum deles com mais do que 2 ocorrências cada um.

As cantigas, apenas 14, apresentam, como é próprio, menos variantes. Todas fazem uso regular do verso heptassílabo, todas obedecem ao esquema de versos 4|4:4 e a um esquema rimático simétrico (*abba|cddc:abba* e *abab|cddc:abab* são os mais frequentes).

FORMAS MUSICAIS: RONDEL E VIRELAI

Em termos de morfologia musical, para além da estrutura externa A|BBA,¹⁸⁴ os vilancicos têm também uma forma musical interna, relativa à estruturação das suas frases melódicas. Na maioria dos casos, cada verso de um vilancico corresponde a uma frase melódica (estão nesta situação quase três quartos dos vilancicos do CANCIONEIRO DE PARIS) mas, por vezes, acontece também que o número de frases melódicas de uma secção é superior ao número de versos, o que naturalmente obriga a que certos versos – normalmente o último – tenham de ser repetidos, como mostram os seguintes exemplos [TABELA 26]:

- A secção A do vilancete *Minina dos olhos verdes* consiste de 4 frases melódicas distintas, o que significa que o seu mote de 2 versos obriga a que o último verso seja cantado três vezes, e a sua volta de 3 versos obriga a que o último verso seja cantado duas vezes;
- Também de 4 frases melódicas se compõe a secção A do vilancete *Yo te aconsejo Pascual*, que corresponde a um mote e volta de 3 versos, obrigando à repetição do último;
- O mote e a volta do vilancete *Perdi esperança*, de 3 versos, correspondem a uma secção A com 5 frases melódicas, repetindo-se os dois últimos versos;
- Na cantiga *Na fonte está Lianor*, tanto na secção A como na secção B, o número de frases melódicas é superior ao número de versos: a primeira tem 5 frases melódicas para 4 versos e a segunda 3 frases melódicas para 2 versos. Mas, neste caso, a última frase melódica (δ') é uma variante da penúltima frase (δ), à maneira das terminações *ouvert* e *clos* da música francesa medieval, dando uma sensação de completude a cada secção.

¹⁸⁴ Esta é a forma externa da grande maioria dos vilancicos; ocasionalmente, é possível encontrar variações como A|BBBA, em que a secção B se repete 3 vezes em lugar de 2, ou A|BBbA, em que uma parte da secção B (representada pelo *b* minúsculo) é repetida antes do regresso à secção A. Esta última forma ocorre em vilancicos em que a secção A tem apenas 2 ou 3 frases melódicas mas a respectiva volta tem 3 ou 4 versos, respectivamente. No CANCIONEIRO DE PARIS, existem 3 peças com a forma A|BBBA (n.ºs 32, 46, 90) e 5 peças com a forma A|BBbA (n.ºs 2, 12, 41, 43 e 115).

		n.º 96		n.º 105		n.º 10		n.º 119	
móte	A	Minina dos olhos verdes,	α	Yo te aconsejo, Pascual,	α	Perdi esperança;	α	Na fonte está Lianor,	α
		porque me não vedes?	β	que no cures de aquel valle,	β	ficou-me um receo	β	lavando pote, chorando,	β
		(porque me não vedes?)	γ	que yo me perdí por buscalles	γ	do mal que me veo	γ	e às amigas preguntando	γ
		(porque me não vedes?)	δ	(que yo me perdí por buscalles)	δ	(ficou-me um receo	δ	«Vistes lá o meu amor?»	δ
mudanças	B	Vede-me, senhora,	α'	Tiene el valle tal ponçoña	ε	Já me eu vi em dias	β	Nenhũa lhe dá rezão	α
		olhai que vos vejo,	ε	que el cordero que paciëre	ζ	que, de confiado,	δ	de que ela fique contente	δ
								(de que ela fique contente)	δ'
		e que meu desejo	α'	de su yerva y no muriere	ε	não dera um cuidado	β	porque não no ter presente,	α
volta	A	crece de hora em hora.	ε	verle has cubierto de roña;	ζ	por mil alegrias.	δ	isso lhe dá mais paixão	δ
								(isso lhe dá mais paixão)	δ'
		Serdes crua agora	α	y porque tú eres zagal,	α	Mas minhas porfias	α	O caminho está olhando,	α
		não é de olhos verdes,	β	te aconsejo que aquel valle	β	me deixam receo	β	com os olhos que lhe dão dor,	β
		pois que me não vedes	γ	no precures por buscalles	γ	do mal que me veo	γ	e às que vinham preguntando:	γ
		(pois que me não vedes)	δ	(que yo me perdí por buscalles)	δ	(me deixam receo	δ	«Vistes lá o meu amor?»	δ
						do mal que me veo)	ε	(Vistes lá o meu amor?)	δ'
									ε

TABELA 26. Quatro exemplos de vilancicos com número diferente de versos e frases melódicas

Para além da ocasional repetição de versos, a repetição de material melódico entre secções diferentes é também bastante recorrente. Assim, quanto à forma musical interna, baseada no esquema melódico, podem distinguir-se três subformas musicais: a forma *rondel*, em que o material melódico da secção A é repetido total ou parcialmente na secção B (por exemplo, as peças n.º 10 e 119) [EXEMPLO 1]; a forma *virelai*, em que a melodia da secção A é distinta da secção B (por exemplo, a peça n.º 105) [EXEMPLO 2]; e ainda uma forma híbrida, em que metade da secção B é constituída por material melódico da secção A, e outra parte é original (por exemplo, a peça n.º 96) [EXEMPLO 3]. Dentro da forma *rondel*, podem ainda distinguir-se as peças em que, na secção B, é repetido todo o material melódico da secção A, e aquelas em que esse material é repetido apenas parcialmente.

EXEMPLO 1. Esquema melódico de um vilancico de forma tipo rondel (n.º 10)

α β

γ δ

ε ζ

Fine

D.C. al Fine

EXEMPLO 2. *Esquema melódico de um vilancico de forma virelai (n.º 105)*

α β

γ δ

α' ε

Fine

D.C. al Fine

EXEMPLO 3. *Esquema melódico de um vilancico de forma híbrida (n.º 96a)*

As formas musicais *rondel* e *virelai* estão equilibradamente representadas no *CANCIONEIRO DE PARIS*, com ligeira vantagem para a segunda: entre os seus 108 vilancicos completos e musicados (incluindo variantes), 35% são do tipo *rondel*, 43% do tipo *virelai* e 22% do tipo híbrido. Entre os primeiros, apenas quatro repetem a totalidade do material melódico da secção A na secção B.¹⁸⁵ Se considerarmos apenas os vilancicos com forma vilancete, as proporções mantêm-se quase inalteradas (36% *rondel*, 41% *virelai*, 23% híbridos); já entre os de forma cantiga, mais de metade pertence ao tipo *virelai*. A grande maioria (76%) dos vilancicos *rondel* estão concentrados na primeira secção do cancionero (peças a uma voz), e 55% dos vilancicos *virelai* encontram-se na terceira secção (peças a três vozes). Tendo em consideração as características gerais que definem estas duas grandes partes do cancionero,¹⁸⁶ este cotejo permite-nos associar o tipo *rondel* ao vilancico popularizante, de finais do século XV e início do século XVI, e o tipo *virelai* ao vilancico erudizante, de meados do mesmo século.

Entre os vilancicos *virelai*, os esquemas melódicos mais comuns são $\alpha\beta\gamma|\delta\epsilon:\delta\epsilon:\alpha\beta\gamma$ e $\alpha\beta\gamma\delta|\epsilon\zeta:\epsilon\zeta:\alpha\beta\gamma\delta$, representando dois terços do total. Quanto aos vilancicos *rondel*, os esquemas melódicos são mais variados: os mais recorrentes são $\alpha\beta\gamma|\alpha\gamma:\alpha\gamma:\alpha\beta\gamma$, $\alpha\beta\gamma|\beta\gamma:\beta\gamma:\alpha\beta\gamma$ e $\alpha\beta\gamma\delta|\alpha\delta:\alpha\delta:\alpha\beta\gamma\delta$ que representam 42% do total, sendo que os restantes esquemas – desde $\alpha\beta|\alpha\alpha\alpha:\alpha\beta$, a $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon|\zeta\eta:\zeta\eta:\alpha\beta\gamma\delta\epsilon$, a $\alpha\beta\gamma\delta\delta'|\alpha\delta\delta':\alpha\delta\delta':\alpha\beta\gamma\delta\epsilon$ – ocorrem apenas uma ou duas vezes.¹⁸⁷

forma poética		forma musical		exemplo [n.º 1]
secções	rima	externa	interna	
mote	a	A	α	¡Ay, qué biviendo no bivo!
	b		β	¡Ay, qué no muero, muriendo!
	b		γ	¡Ay de mí, qué no me entiendo!
glosa 1	c	B	α	No soy libre ni cativo,
	d		γ	dichoso ni desdichado;
	d	B	α	ni constante, ni mudado,
	c		γ	menos soy muerto ni vivo.
	c	A	α	Con las penas que recibo,
	b		β	vivo yo triste, muriendo.
glosa 2	b	B	γ	¡Ay de mí, qué no me entiendo!
	e		α	¡Ay, qué no sé entender
	f	B	γ	lo que está tan entendido!
	f		α	¡Ay, qué sé que estoy perdido,
	e	A	γ	sin que me pueda perder!
	e		α	¡Ay, qué sé que es bien querer
volta	b	A	β	de lo que estoy muriendo!
	b		γ	¡Ay de mí, qué no me entiendo!

TABELA 27. *Forma poética e musical típicas de um vilancete do CANCIONEIRO DE PARIS*

¹⁸⁵ N.ºs 12, 43, 52 e 57 (este último com variante na secção B).

¹⁸⁶ Cf. *supra*, §1.3.2. *Estrutura do conteúdo*.

¹⁸⁷ Para uma lista completa dos esquemas melódicos das peças do *CANCIONEIRO DE PARIS*, ver Anexo II.

forma poética		forma musical		exemplo [n.º 82]
secções	rima	externa	interna	
mote	a	A	α	De mi ventura, quexoso;
	b		β	de quien me agravió, contento;
	a		γ	de mi remedio, dudoso,
	b		δ	mas no de mi perdimiento.
glosa 1	c	B	ε	Es esta duda muy cierta
	d		ζ	porque es mi ventura tal
	d	B	ε	que, donde bive mi mal,
	c		ζ	está la <i>esperança</i> muerta.
	a	A	α	Conquanto bivo quexoso,
	b		β	no tanto como contento,
	a		γ	porque el remedio dudoso,
	b		δ	buscóle mi perdimiento.
glosa 2	e	B	ε	Bien sé yo que mi ventura
	f		ζ	esta es y esta ha sido,
	f	B	ε	que, para quedar perdido,
	e		ζ	me mostró vuestra figura.
	a	A	α	Y aunque della quexoso,
	b		β	no tanto como contento;
	a		γ	que, si el remedio es dudoso,
	b		δ	no lo es mi perdimiento.

TABELA 28. *Forma poética e musical típicas de uma cantiga do CANCIONEIRO DE PARIS*

2.1.2. O romance

Depois das formas fixas, o romance é o género mais comum na música ibérica de finais do século XV e século XVI – e também no CANCIONEIRO DE PARIS – podendo ainda, por vezes, revestir-se da forma do vilancete.¹⁸⁸ Os seus textos são de género narrativo, de transmissão fundamentalmente oral,¹⁸⁹ que remontam, o mais tardar, ao século XIV, e têm origem nas cantigas de gesta.¹⁹⁰

Em termos morfológicos, o romance musicado quinhentista é composto por uma sucessão indefinida de versos heptassílabos, normalmente agrupados de quatro em quatro (com excepção da última “estrofe”, frequentemente de 6 versos), com rima toante entre os versos pares e sem rima entre os ímpares. De igual modo, a música é composta para quatro versos, repetindo-se as vezes necessárias até ao fim do poema. Nas composições mais simples, cada verso corresponde a uma única frase melódica [TABELA 29]; mas um ou mais versos podem ser cantados várias vezes, parcial ou integralmente, com melodias distintas. De facto, a repetição de frases melódicas é muito incomum; nos romances do CANCIONEIRO DE PARIS, tal acontece unicamente na peça n.º 67 como artifício para reforçar a rima do texto: a cada verso correspondem duas ou mais frases melódicas, todas diferentes entre si, excepto as que encerram os versos pares, que são idênticas.

¹⁸⁸ As peças n.º 46 e 50 são exemplos deste “romance-vilancete” (cf. infra, §2.2.5. *Géneros de romance*).

¹⁸⁹ DÍAZ2008, p. 7.

¹⁹⁰ GÓMEZ2012, p. 95.

rima	forma musical		exemplo [n.º 70]
	externa	interna	
x	A	α	Yo me estando en Coimbra
a		β	a plazer y a bel folgar,
x		γ	por los campos de Mondego
a		δ	cavalleros vi assomar.
x	A	α	Desque yo los ví, mesquina,
a'		β	logo vi mala señal,
x		γ	que el corazón me dezía
a''		δ	lo que traían en voluntad.
...

TABELA 29. *Forma poética e musical típicas de um romance*

Alguns dos romances do CANCIONEIRO DE PARIS têm a particularidade de se caracterizarem por um estilo musical apropriadamente narrativo e irregular, com grande flexibilidade melódica e sobretudo rítmica, alternando entre frases de notas longas e pausadas (cerca de metade das longas usadas em todo o cancionero encontram-se em cinco romances) e frases muito ornamentadas e melismáticas.

Todos os romances deste cancionero aparecem abreviados ou truncados em relação às versões mais alargadas presentes nos romanceiros coevos. Embora tal possa eventualmente dever-se a desconhecimento dos copistas, ou simplesmente a falta de espaço para escrever a totalidade dos poemas, a verdade é que o corte de versos e de estrofes inteiras de romances era prática comum entre os músicos da época, que consideravam estes textos demasiado longos.¹⁹¹

2.1.3. Outras formas

Para além da cantiga, vilancete e romance, formas predominantes no CANCIONEIRO DE PARIS, há ainda um pequeno número de poemas (12, ou 10% do total dos textos seculares) com outras formas poéticas, sobre as quais nos deteremos agora brevemente.

SERRANILHA

A serranilha é um género poético – independente no século XV, mas gradualmente integrado na forma do vilancete no século seguinte – de raiz tradicional popular e genuinamente ibérica, com carácter narrativo.¹⁹² A particularidade mais original da serranilha está no facto de as suas estrofes serem intercaladas com cantares alheios (uma prática com origem nas pastorelas galaico-portuguesas¹⁹³) – que podiam ser textos profanos ou religiosos – que são plenamente incorporados no poema. Na sua versão musical, estes cantares seriam interpretados com as suas melodias pré-existentes e conhecidas, resultando numa justaposição de melodias de diferentes origens e naturezas – ou seja, a música do poema narrativo da

¹⁹¹ ASENSIO1989, pp. 39-40.

¹⁹² BARROSO&AL2001, p. 41.

¹⁹³ FIGUERAS1965, vol. 3-A, p. 67.

serranilha era intercalada com a música de vilancetes e canções populares ou hinos e salmos religiosos – constituindo, por isso, um antecedente do género da ensalada.¹⁹⁴

Também por este facto, a morfologia de uma serranilha é bastante irregular em todos os seus aspectos, denotando a sua origem popular. As estrofes são frequentemente de dimensão variável (dentro do mesmo poema); os versos são tendencialmente em redondilha maior ou menor, mas normalmente há também alguma irregularidade métrica (alguns versos têm mais ou menos uma sílaba);¹⁹⁵ o esquema rimático é flexível e faz uso de versos soltos e de rimas toantes. Por influência do vilancete, algumas serranilhas apresentam estruturas mais regularizadas, com uma estrofe introdutória que funciona como um mote – e cujas rimas, inclusivamente, são retomadas no final das estrofes, como voltas – e alternam regularmente estas estrofes com os cantares alheios, distinguindo claramente o texto novo do texto pré-existente. Outras, todavia, são compostas por uma sucessão de estrofes, sem mote, que incorporam os textos alheios na sua própria estrutura.

As duas serranilhas que encontramos no *CANCIONEIRO DE PARIS* são exemplo desses dois subtipos diferentes. A primeira, o poema n.º 13, *Menga la del boscal* (que também se encontra no *CANCIONEIRO DE PALACIO*, com variantes¹⁹⁶), é do tipo mais próximo do vilancete: tem estrofes que variam entre 8 a 9 versos heptassílabos, alternados regularmente pelos cantares alheios. A estrofe introdutória, de 3 versos, como um mote, apresenta um esquema rimático *axa* que é repetido nos três versos finais das estrofes principais (à laia de volta); entre uma e outra, estão 6 versos que repetem três vezes a rima *xb*, que funcionam como as mudanças (neste caso, três mudanças em lugar das habituais duas de um vilancete).¹⁹⁷

Neste caso, a estrutura musical é mais variável que a de um vilancete: o “mote” corresponde a uma secção A de 3 frases melódicas, das quais só a última voltará a ser usada; segue-se uma secção B, composta por 2 frases melódicas, que se canta três vezes (a terceira com variantes); seguidamente, uma nova secção C estabelece ligações com a secção B, ao iniciar com uma variante da última frase dessa secção, e com a secção A, ao encerrar com a mesma frase melódica que encerrou o mote,¹⁹⁸ e deste modo introduzindo o cantar alheio (que, no nosso caso, é uma entoação de versos do salmo 113) [TABELA 30].

¹⁹⁴ Cf. FIGUERAS1965, vol. 3-B, comentário ao n.º 154, p. 322.

¹⁹⁵ Veja-se, por exemplo, a estrutura estrófica e métrica das serranilhas do *CANCIONERO DE PALACIO* (entre parêntesis indicamos o número de versos do cantar alheio): o n.º 71 é composto por estrofes regulares de 9+(3)+5 versos, hepta e octassílabos; o n.º 154, por estrofes de dimensão variável: 4+(10), 8+(12), 4+(2) versos heptassílabos (e, ocasionalmente, octassílabos) e pés quebrados; o n.º 301 (concordante com o n.º 13 do *CANCIONEIRO DE PARIS*), também por estrofes de dimensão variável: 9+(?), 7+(?), 7+(?) versos consistentemente heptassílabos, com apenas uma excepção (FIGUERAS1965, vol. 3-B).

¹⁹⁶ N.º 301.

¹⁹⁷ Esta estrutura tripartida das mudanças revela uma filiação zajalesca (cf. BELTRÁN1984, p. 259).

¹⁹⁸ Note-se o interessante paralelismo com a ligação que o primeiro verso da volta de um vilancete faz com o último verso das suas mudanças. No caso do vilancete, essa “ponte” faz-se pela rima, enquanto a respectiva melodia faz a ligação com a frase melódica do mote; no caso desta serranilha, é o exacto inverso: a “ponte” com a secção das “mudanças” faz-se pela melodia, enquanto o texto repete a rima do verso inaugural. Deste modo, a estrutura assimétrica característica da morfologia tipo vilancete encontra-se desta vez na forma musical desta serranilha.

forma poética		forma musical		exemplo [n.º 13]
secções	rima	externa	interna	
“mote”	a'	A	α	Menga, la del boscal,
	x		β	que yo nunca vi serrana
	a		γ	de más bonico bailar.
“glosa 1”	x	B	δ	Yo me iba a la mi madre
	b		ε	a Santa María del Pino;
	x	B	δ	encontré con una serrana
	b		ε	bien acerca del camino
	x	B'	δ	saya lleva[va] vestida
	b		ε'	de un paño florentino;
	a	C	ε''	que así la vide yo andar,
	x		ζ	careando su ganado,
	a		γ	diziendo este cantar:
(alheio)				<i>In exitu Israel [de Aegypto domus iacob de populo barbaro]</i>
“glosa 2”	x	B	δ	Llorava y dezía:
	c		ε	«Amigo, ¿por qué no vienes?
	x	B	δ	que bien saltas y bien bailas,
	c		ε	y a la lucha bien te tienes;
	x	B'	δ	que siempre lo oí dezir
	c		ε'	que en ti había muchos bienes.
	a	C	ε''	Contigo he de casar;
	x		ζ	que te pese o que te plega,
	a		γ	por mujer me has de tomar.»
(alheio)				<i>Non nobis domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam</i>

TABELA 30. *Forma poética e musical de uma serranilha tipo vilancete*

Esta estrutura encontra-se também, com algumas variantes, na serranilha do CANCIONERO DE PALACIO n.º 71 (*Serrana del bel mirar*), que de resto apresenta muitos paralelismos textuais com o poema de *Menga la del boscal*.¹⁹⁹

A outra serranilha do CANCIONEIRO DE PARIS (n.º 55, *Quem me ora dera*) tem morfologia diferente, correspondendo ao segundo subtipo formal, mais livre. Não tem mote, e as suas estrofes são de 7 versos, tendencialmente pentassílabos, excepto a última, de 3 versos. A estrutura musical é completamente distinta: a música consiste na repetição sucessiva de apenas duas frases musicais simplicíssimas.²⁰⁰

FORMAS ESTRÓFICAS DE ARTE MENOR

Durante o século XV, os poemas de “arte menor” – ou “medida velha”, isto é, em verso típico hispânico, pentassílabo ou heptassílabo – eram frequentemente compostos por simples sequências de estrofes de igual dimensão, tendo perdido popularidade para as formas fixas de mote e glosa (também de

¹⁹⁹ Cf. ANGLÉS1947-51, vol. 1, n.º 71. No entanto, outras serranilhas presentes no mesmo cancioneiro apresentam estrutura musical diferente (cf. vol. 1, n.º 154).

²⁰⁰ O texto musical é muito diminuto, mas é pouco provável que esteja incompleto, pois o copista grafou uma barra dupla final no fim da segunda frase melódica.

arte menor) a partir de finais do mesmo século, e acabando por ser progressivamente suplantadas pelas formas de métrica italiana a partir do segundo terço do século XVI. Por este facto, a presença de composições poéticas estróficas de arte menor na poesia ibérica quinhentista é relativamente reduzida. No *CANCIONEIRO DE PARIS*, apenas seis poemas fazem uso destas formas.

Dois desses poemas são constituídos por trovas (estâncias de 4 versos): um deles (n.º 95) apresenta um esquema rimático cruzado simples (*abab*); o outro (n.º 117) tem a particularidade – e denunciadora de influência italiana – de o seu esquema rimático ser encadeado entre estrofes, à maneira de uma *ode* italiana;²⁰¹ ou seja, a rima do último verso de uma estrofe é a rima do primeiro verso da estrofe seguinte (*abbc|cdde|effg|...*), um esquema afim da terça-rima (cf. infra). Para além das trovas, mais dois outros poemas do *CANCIONEIRO DE PARIS* apresentam uma estrutura estrófica simples: o n.º 44, composto por uma sucessão de quintilhas de rima *ababa* (excepto uma estrofe *abbab*); e o n.º 65, composto por dois tercetos de rima *xaa*.

Os restantes dois poemas estróficos (n.ºs 79 e 116) são constituídos por estrofes compostas, que se podem dividir em duas componentes. As setilhas do n.º 116 são particularmente originais e incomuns pelo facto de serem constituídas de uma quadra de versos heptassílabos acoplada a um terceto de versos pentassílabos, com o esquema rimático *abab:bcc*.²⁰² Finalmente, o poema n.º 79 é um exemplo de uma copla real:²⁰³ uma composição poética constituída por décimas, cada uma decomponível em duas quintilhas de verso heptassílabo, com um esquema rimático *abaab:cdccd*.

A estrutura musical associada a estes poemas corresponde igualmente a uma simples forma estrófica, em que cada estrofe (ou, no caso do n.º 79, cada subdivisão da estrofe) corresponde à mesma secção musical, repetida sucessivamente, e a cada verso corresponde uma frase musical diferente.

TERÇA-RIMA

A terça-rima é uma forma estrófica de arte maior, de origem italiana, que consiste numa sequência de tercetos de verso decassílabo com rima encadeada, isto é, em que o 1.º verso e o 3.º versos de cada terceto rimam com o 2.º verso do terceto anterior; ou seja, um esquema *aba-bcb-cdc-* etc. A estrutura musical é semelhante à usada para as estrofes de arte menor, consistindo em forma estrófica simples, em que cada verso corresponde a uma frase melódica distinta; a originalidade está na repetição do último verso, cuja melodia apresenta terminações musicais diferentes (aberta e fechada) [TABELA 31]. Apenas uma peça do *CANCIONEIRO DE PARIS*, a n.º 80, faz uso desta forma (e da métrica italiana em geral).

²⁰¹ SANDERS2012, p. 31.

²⁰² Não encontramos qualquer referência a esta forma nos estudos da lírica peninsular tardo-medieval e renascentista consultados (nomeadamente, LEGENTIL1952), nem em nenhuma fonte primária. O esquema rimático é o mesmo da *rhyme royal* inglesa e da *ballade* de sete versos francesa, mas estas formas são distintas na métrica dos versos.

²⁰³ CAPARRÓS2002, p. 92.

forma poética secções	rima	forma musical		exemplo [n.º 80]
		externa	interna	
terceto 1	a	A	α	Ha ya sufrido tanto el alma mía que no basta sufrimiento ni cordura para encubrir mi mal como solía (para encubrir mi mal como solía)
	b		β	
	a		γ	
	(a)		γ'	
terceto 2	b	A	α	Haga ya su oficio la locura, rasgue el secreto de mis entrañas, pues tanto desseas mi desventura (pues tanto desseas mi desventura)
	c		β	
	b		γ	
	(b)		γ'	
terceto 3	c	A	α	Y sepa el mundo cuan estrañas son las sinrazones que me has hecho, trastornándome el seso con tus mañas (trastornándome el seso con tus mañas)
	d		β	
	c		γ	
	(c)		γ'	
terceto...	d...	A	α...	...

TABELA 31. *Forma poética e musical típica de uma terça-rima*

2.2. Géneros poéticos e temáticas

2.2.1. O género de amigo e a voz feminina

A temática amorosa em voz feminina é frequente na poesia renascentista de cariz popularizante, inserida na tradição popular comum à das cantigas de amigo da lírica galaico-portuguesa medieval.²⁰⁴ Envolvem normalmente um monólogo por voz feminina, lamentando a ausência ou a inacessibilidade do seu amado (o «amigo»), por vezes em confiança à sua mãe.²⁰⁵ O amado e a mãe confidente são personagens recorrentes e típicas do género, sendo que por norma não têm intervenção directa e são apenas invocadas como tópico poético: o amado está ausente da cena e a mãe é apenas uma «presença receptora».²⁰⁶ Todavia, a figura do amado é por vezes substituída pela do amador – ou mesmo o marido – cujo amor não é correspondido.²⁰⁷

No CANCIONEIRO DE PARIS encontramos pelo menos nove poemas que se podem classificar como vilancetes de amigo, todos concentrados na primeira parte do cancionero,²⁰⁸ a grande maioria composta de versos pentassílabos, que reforçam o seu cariz popularizante.

²⁰⁴ FIGUERAS1965, vol. 3-A, p. 95.

²⁰⁵ CARMONA&AL1986, p. 20.

²⁰⁶ FIGUERAS1965, vol. 3-A, pp. 100-101.

²⁰⁷ *Idem*, p. 100.

²⁰⁸ Na terceira parte do cancionero há também dois poemas em voz feminina – n.º 94 e n.º 97 – no que se relacionam com o género de amigo, mas os seus temas aproximam-nos mais do tratamento cortês dos géneros serranilha e pastoril, respectivamente. A peça n.º 111 foi também registada em voz feminina («sóla»), mas o seu protagonista cortesão e a lição da concordância («sólo»), sugerem que o texto original terá sido composto, na realidade, em voz masculina (cf. infra, §2.2.2. *Os temas cortesões*, e comentário crítico no Volume II).

Em três destes poemas é invocada a figura maternal, como confidente dos sentimentos e dos desejos amorosos da jovem, o primeiro fazendo menção ao tema, também típico do género, da menina colhendo flores, que é surpreendida por um amador:²⁰⁹

*Levantéme, madre,
mañanicas frías;
fui coller las rosas,
las rosas collía,
so la oliva.*

[n.º 23]

*Dexaldos, mi madre,
mis ojos llorar,
dexaldos que lloren
pues fueron amar.*

[n.º 28]

*Quiérome ir, mi madre,
a la galera nueva
con el marinero,
a ser marinera.*

[n.º 31]

Neste último exemplo encontramos igualmente um tópico da separação, consequência da partida do amado, também recorrente neste género. O momento da partida do amado e a tristeza e a ansiedade que provoca é tratado em monólogo em dois poemas: n.º 36 e 48.

*Tardasses, amor, tardasses,
y no me olvidasses.*

*Vaste, amor,
¡quién te viesse tornar!
Muero de temor
que me has de olvidar.*

[n.º 84]

*Biviré muy triste vida,
los días que yo biviere,
porque en cuanto no os viere,
no me descuro fatiga.
Seré de mi enemiga,
si, por do quiera que vais,
vos, mi amor, no me leváis.*

[n.º 41]

Noutro texto, o amado já se encontra longe; encontramos a jovem pedindo a um marinheiro que lhe dê notícias dele, num incomum diálogo em discurso directo:

*– Dígasme, marinero,
que andas por la mar,
si me traes nuevas
de amador leal.
– Darlas he, señora,
de tu desventura.*

[n.º 35]

O poema n.º 19 é o único do género no CANCIONEIRO DE PARIS em que a protagonista é independente, impaciente, desembaraçada,²¹⁰ um tipo oposto ao da menina inocente, recatada e lamentativa dos poemas anteriores. A jovem de *Se me a mim não casam* afirma que se casará sozinha com o seu amado se os seus pais não o fizerem, um tema de que há poucos vestígios na poesia ibérica antes de meados do século XVI, e de que também encontramos um outro exemplar no CANCIONERO DE PALACIO.²¹¹

*Até certo tempo
posso esperar,
... se daqui passar,
não esperarei:
que ninguém me case,
que eu me casarei.*

*Alheas vontades
não hei-de cumprir;
só hei-de seguir
minhas saudades.
... e com quem o quero
eu me casarei.*

[n.º 19]

²⁰⁹ O texto está incompleto no nosso cancionero, mas a concordância com o CANCIONERO DE PALACIO permite enquadrá-lo neste tema (cf. respectivo comentário crítico no Volume II).

²¹⁰ Cf. FIGUERAS 1965, vol. 3-A, pp. 97 e 118.

²¹¹ N.º 389 (cf. *idem*, p. 118).

Os poemas n.º 53 e 59 dão-nos exemplos de textos em que homem invocado não é o amado tipificado. A primeira, *Soy garredica*, é um exemplar único no nosso cancionero de um monólogo de malcasada, tema comum na lírica popular ibérica;²¹² a segunda envolve um diálogo com um escravo mouro, de quem a jovem promete ser «amiga» se ele se converter ao cristianismo, um modelo incomum na lírica ibérica renascentista.²¹³

Musicalmente, as peças do CANCIONEIRO DE PARIS sobre textos de amigo são constituídas por frases melódica e ritmicamente muito simples; delas só nos chegou a música da voz superior, indiciando uma prática musical que dava continuidade à tradição monódica das antecedentes cantigas deste género.

2.2.2. Os temas cortesões

AMOR

A concepção do “amor cortês” – um amor nobre, marcado por uma visão platónica da mulher – perpassa grande parte da lírica tipicamente renascentista, levada ao seu extremo de idealização na poesia de Petrarca. A dama idealizada petrarquiana é arquétipo de beleza, serenidade, alegria; é, portanto, divinizada, e nesse sentido é inacessível e intocável, «está num nível superior ao do poeta»,²¹⁴ constituindo, desse modo, o amor platónico por excelência. Todavia, a poesia ibérica tem uma característica que a separa da poesia petrarquiana: o amor idealizado concorre com o “amor real”, o que fala da ansiedade, das esperanças frustradas, e por vezes do desejo, que remete já para um impulso sexual; em suma, o que adopta uma postura mais terrena. De facto, o tema amoroso na lírica cortesã ibérica desenvolve-se sempre entre antagónicos binómios de «amor espiritual e amor sensual, inocência e sentimento de culpa, humildade e orgulho».²¹⁵ Este misto de sentimentos faz com que atitude do próprio poeta face ao amor vá alternando em «reações contraditórias», entre a resignação e a aceitação da sua condição, entre a lamentação desesperada e sofrida e a confrontação rancorosa.²¹⁶

Este carácter multifacetado do amor está patente nos poemas do CANCIONEIRO DE PARIS, onde o tema, largamente dominante – mais de metade dos textos lhe são subordinados – é tratado a partir de diversos tipos de abordagem. A mais recorrente é a que se traduz em poemas melancólicos, dolentes e queixosos – por vezes em tom resignado, outras vezes em desespero – perante o sofrimento e o tormento que causa o amor não correspondido, ou não confessado. Assim, neste tipo de poema, é frequente o poeta lamentar a sua condição de amante desprezado pela senhora, resignando-se a essa sorte; reflectir na dimensão do seu sofrimento, por vezes abandonando qualquer esperança de felicidade; outra vez, arrepender-se e penitenciar-se por se ter deixado levar pelos cuidados de amor.

²¹² Cf. FIGUERAS1965, vol. 3-A, pp. 97 e 119-120.

²¹³ Cf. ASENSIO1989, p. 43.

²¹⁴ SARAIVA1959, p. 70.

²¹⁵ MATOS1981, p. 19.

²¹⁶ Cf. *idem*, p. 22.

Nesta abordagem, é muito comum – e especialmente patente nos vilancicos do CANCIONEIRO DE PARIS – encontrar a paixão não correspondida descrita como um estado de «morte em vida», sendo que esta «morte» representa o sofrimento do poeta, que o impede de viver a vida normalmente, e se opõe à verdadeira morte, que tanto é vista como a única saída para o sofrimento, como se considera demasiado fraca para pôr fim à paixão que se sente:

<i>¡Ay qué biviendo, no bivo! ¡Ay qué no muero, muriendo! ¡Ay de mi qué no me entiendo!</i>	<i>Nunca creí que la muerte pudiera matar la vida hasta verla ir de vencida.</i>	<i>No piensen que ha de acabar mal tan fuerte, aunque me acabe la muerte.</i>	<i>Bem sei que minha tristura não pode ter algum fim sem primeiro o dar a mim.</i>
<i>No soy libre ni cativo, ... menos soy muerto ni vivo.</i>	<i>... Vuestra es la culpa señora desta mi vana creencia</i>	<i>La muerte acabará la vida que lo sostiene, mas la causa donde viene dentro en mi alma irá.</i>	<i>... Já minha pena mortal tão fora de mim me tem, que nem quero esperar bem nem posso já temer mal</i>
[n.º 1]	[n.º 28]	[n.º 81]	[n.º 86]

Ainda dentro desta abordagem, há uma série de outros modelos recorrentes. O tema do amor secreto, ou seja, o amor que o poeta sente e sofre em segredo, recusando ainda assim confessá-lo por recato cavalheiresco ou por inibição, foi bastante tratado na lírica ibérica da época;²¹⁷ o CANCIONEIRO DE PARIS conta com diversas variações sobre o tema:

<i>Cuanto más fuere el tormento, aprovechará más poco; soy perdido y soy loco, mas no diré lo que siento.</i>	<i>El dolor que está secreto es el que duele, pues no hay quien le consuele.</i>	<i>porque fiere mi enemiga de un mal que nunca muere y, por más tormentos, quiere que se sienta y no se diga.</i>	<i>De donzella tan hermosa a mí me conviene callar, por no dar que sospechar a muchos en esta cosa;</i>
[n.º 22]	[n.º 28]	[n.º 49]	[n.º 86]

Por vezes, para que ninguém perceba os seus verdadeiros sentimentos, o poeta recusa olhar para amada ou mostrar sinais exteriores de tristeza:

<i>Y aunque muero por vos ver, ya no oso de os mirar, por no dar que sospechar a quien lo desea saber.</i>	<i>... mostro-me contente, por não descobrir a gente os males que estou sofrendo. ... Chorando secretamente ando sofrendo meu mal; a mim julgam-me por al, por alegre e por contente.</i>
[n.º 84]	[n.º 41]

Numa ocasião, sente ganhar forças para se declarar à sua senhora mas, logo que a vê, «sanhosa e altiva», perde a coragem:

*Cuando estoy de vos ausente
... pienso que estoy presente
a deziros mi pasión.
Mas vuestro gesto sañoso
y presunción tan altiva
me hazen que nunca biva
si mi mal deziros oso.*

[n.º 85]

²¹⁷ Cf. FIGUERAS1965, vol. 3-A, pp. 46-47.

Também encontramos em algumas peças o tema da partida e da separação, em que o poeta lamenta ter de abandonar a sua amada; por mais do que uma vez, essa partida é comparada a uma dolorosa separação entre corpo, que se afasta, e alma, que fica juntamente com a amada:

*Mi ánima queda aquí,
alegre, en vuestra prisión;*

*...
Y pues partir es forçado,
también lo será el morir,
porque no puede bivar
nadie del alma apartado.*

[n.º 20]

*¿Cómo se podrá partir
quien a vos vido...?*

*...
¿Quién será tan enemigo
que, viendo su bien en calma,
quera dexar acá el alma
y el cuerpo llevar consigo?*

[n.º 37]

Relacionado com este tema, a infelicidade e o sofrimento causados pela impossibilidade de ver a amada é também um tópico glosado em alguns poemas do cancionero:

*Dês que fui ausente
donde vós estais,
nunca vivi mais
um dia contente.*

[n.º 45]

*Minha ventura é tal,
Senhora, por vos querer,
que pera dobrar meu mal
me tiram poder vos ver.
Assi vivo descontente,
sofrendo tão triste vida*

[n.º 104]

Um tratamento diverso do tema, diametralmente oposto, visa um enfrentar estóico da situação, por vezes em tom de bravata; aqui, o poeta encara a sua condição de apaixonado como um desafio, recusando resignar-se ou desistir. O poeta pode encontrar um prazer masoquista no seu sofrimento:

*Un nuevo dolor me mata,
crudo y fiero,
y cuanto peor me trata,
más le quiero.*

[n.º 83]

ou encarar a sua paixão pela dama que o despreza como se de um duelo de braço-de-ferro se tratasse:

*Vos señora a maltratarme,
yo a quereros como os quiero;
¿cuál se cansará primero?*

[n.º 87]

Outro tipo de abordagem envolve um tom mais confrontativo, movido pela frustração ou pela ira. Nestes casos, o poeta pode confrontar directamente a dama amada, acusando-a de desdém e indiferença, e prometendo, em resposta, ser igualmente contemptor e libertar-se do sofrimento que padece por ela:

*Quem não tem conhecimento
nem o quer ter de ninguém
não quer o seu mal nem bem,
que também sei ser isento.*

*Se não quereis conhecer
minha fadiga, e doer-vos,
que me presta, por querer-vos,
a mi mesmo aborrecer?*

[n.º 120]

ou dirigir o seu rancor e ódio a Cupido, ou seja, ao amor como entidade, personificado, por iludir, enganar e abandonar à sua sorte quem sofre do mal por ele causado, e denunciando as injustiças e falsas esperanças por ele induzidas:

*Haze amar el dios cupido,
... quien le más sirve y ama
a ese pone en olvido.*

...

*Haze toda libertad
cativa por afición;
haze parecer razón
lo que es solo voluntad;
escurece la verdad,
el traidor;
haze amar y no es amor*

[n.º 57]

*Y sepa el mundo cuan estrañas
son las sinrazones que me has hecho,
trastornándome el seso con tus mañas.*

*Henchíste de esperanças todo el pecho,
que nunca tu fama me faltaría,
asegurándome en fin todo despecho.*

[n.º 80]

Uma abordagem mais mundana e descontraída pode ser encontrada no poema n.º 18, *Senhora quem vos disser*, que é interessante pela forma extremamente simples como aborda uma questão social que ainda hoje está tão presente nas relações interpessoais – o poeta alerta a dama para os homens por ela apaixonados que, para não a afugentar, lhe garantem que não querem dela mais do que amizade:

*Senhora, quem vos disser
que vos quer bem de amizade,
não creais que diz verdade,
que de amores vo-lo quer.*

[n.º 18]

Também terreno é o carácter do poema n.º 96, *Minina dos olhos verdes*, em que o poeta pede à jovem amada que repare nele e no seu desejo por ela, referindo-se a um amor mais sensual, que o conceito de «desejo» reflecte.

REFLEXÃO AUTOBIOGRÁFICA

O poema de reflexão autobiográfica e introspectiva, em que «ao contentamento do passado contrapõe-se o triste no presente»²¹⁸ é um dos temas que António José Saraiva identifica na lírica camoniana;²¹⁹ encontramos-lo também, de um modo geral, na poesia ibérica coeva, em que o poeta reflecte, com amargura, nas ilusões desfeitas, nas imprevisibilidades da vida e no triste destino a que ela conduz. Com efeito, este tema ocupa cerca de um sexto dos poemas cortesões do *CANCIONEIRO DE PARIS*, onde se encontram alguns espécimes paradigmáticos, em que o conceito de «esperança perdida» é dominante.

O contraste entre a alegria do passado e o desespero do presente, que Saraiva refere, está bem patente em alguns poemas em que o poeta reflecte sobre como vivia despreocupado quando era alegre, e como esses tempos contrastam com o presente, em que vive em estado de constante ansiedade, por vezes culpando-se a si próprio por não ter dado valor ao bem «no tempo em que o tinha»:

²¹⁸ SARAIVA1959, p. 103.

²¹⁹ *Idem*, pp. 91 e ss.

*Perdi esperança;
ficou-me um receio
do mal que me veo.*

*Já me eu vi em dias
que, de confiado,
não dera um cuidado
por mil alegrias.
Mas minhas porfias
me deixam receio
do mal que me veo.*

[n.º 10]

*Esta trabalhosa vida,
que passo triste e padeço,
eu a quis, eu a mereço.*

*E já que a culpa é minha,
seja o dano também,
pois não conheci o bem
no tempo em que o tinha.
Se há mais mal, venha asinha,
que ainda é pouco o que padeço
pera o muito que mereço.*

[n.º 78]

Num dos textos, e à semelhança dos poemas que interpelam Cupido, o poeta socorre-se da personificação para se dirigir directamente à sua sorte (a «Ventura»), criticando-a amargamente por se mostrar prometedora em pensamentos, mas não ter qualquer concretização na realidade.

*Se cuidais que sois senhora,
Ventura, estais enganada,
que já sei que não sois nada.*

...

*Os casos que se acontecem,
prósperos ou desastrosos,
uns vêm por culpa dos fados,
outros porque se merecem.*

....

*Armais castelos de ventos
e, no cabo da jornada,
vem tudo fundir em nada.*

[n.º 14]

Se nestes poemas o poeta lamenta ou despreza o seu destino, noutros, perante a efemeridade da vida, assume a desistência de perseguir a fortuna ou a esperança, numa tentativa de encontrar alguma paz de espírito:

*Pois tudo tão pouco dura
como passado prazer,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

[n.º 93]

*Quanto tempo trabalhei
por não perder esperança,
e quão pouco há, que achei
que o perdê-la descansa.*

[n.º 113]

SÁTIRA

A sátira social e de costumes é um tema bastante comum na lírica palaciana portuguesa da época,²²⁰ mas no CANCIONEIRO DE PARIS só consta um exemplar tardio, o vilancete *Não tragais borzeguis pretos* (n.º 129), em que se aconselha um cortesão a não usar borzeguins (botas até meio da perna) pretos, proibidos na corte, sob pena de se ser «vexado e preso». Como já referimos, parece aludir aos regulamentos de traje impostos à corte na segunda metade do século XVI.²²¹

²²⁰ Por exemplo, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (cf. ROCHA1979, p. 10).

²²¹ Cf. nota 161.

A ilusão bucólica é um tema literário largamente tratado pela poesia ibérica desde finais do século xv, impulsionado pelo movimento humanístico. O campo é encarado como um refúgio, um bastião de inocência e espontaneidade, e os seus habitantes são tipificados como pessoas singelas e honestas, em contraste com os vícios e as desilusões do meio social urbano e palaciano.²²²

O poema que, no *CANCIONEIRO DE PARIS*, mais eloquentemente representa este desejo de evasão para um mundo mais simples e mais natural é o n.º 111, *Quiérome ir morar al monte*. Nele, o poeta confessa o seu desejo de se mudar para o campo e de lá viver até ao dia da sua morte, para fugir dos tormentos e dos pesares da sua vida. Assim, vai descrevendo as maravilhas do idílio rural em que sonha viver – a água, a verdura, os passarinhos cantando, as zagalejas inocentes, naturais e verdadeiras (por oposição às mulheres da corte que se maquilham e escondem o seu verdadeiro ser) e os pastores felizes na sua pobreza.

O bucolismo cortesão traduz-se também numa poesia cuja temática decorre em ambiente exclusivamente rural – sem o referencial palaciano – que constitui os seus próprios géneros, como veremos seguidamente.

2.2.3. Os géneros serrano e pastoril

Os vilancicos do género serrano e pastoril são compostos sobre poemas situados em contexto rural. Apesar do tema destas composições, tanto poéticas como musicais, ser de origem rústica e popular, elas são de feitura erudita; aliás, muitas das composições do género pastoril são resultado de uma simples «transposição do ideal cortês ao mundo bucólico.»²²³ Esta tendência seguia o gosto popularizante que se generalizou na Península no século XVI, e que se faz também sentir nas respectivas composições musicais, que têm maior ocorrência de multirritmia e de métricas ternárias, provavelmente emulando os cantares e dançares rústicos.

No seu conjunto, estes géneros correspondem a uma considerável fatia dos textos do *CANCIONEIRO DE PARIS* (cerca de 20% do total), distribuída pela sua 1.ª e 3.ª partes.

SERRANO E SERRANILHAS

Como vimos, a serranilha era originalmente um género independente, mas depois foi sendo gradualmente incorporado nas formas fixas, adaptando-o à prática em voga. O modelo típico deste género envolve duas personagens: um cavaleiro ou viajante forasteiro que está de passagem, ou perdido, na montanha; e uma serrana que ele encontra no caminho e por quem se enamora. O *CANCIONEIRO DE PARIS* oferece alguns exemplos deste tratamento, dois deles em que o poeta se coloca no papel de cavaleiro ou viajante:

²²² FIGUERAS1965, vol. 3-A, p. 56.

²²³ «[...] *la poesía pastoril de c. 1500 es, ante todo, una trasposición del ideal cortés al mundo bucólico*» (*idem, ibidem*).

*De linda serrana
que guarda ganado
vengo enamorado.*

*... su tez y blancura
de un tal colorado
que me ha enamorado*

[n.º 7]

*¿Cómo pasaré la sierra,
gentil serrana y morena?*

*Cuando la quiero pasar,
pues es de ti me apartar,
atrás me siento tornar,
como quien va por arena*

[n.º 90]

o outro reproduzindo, heterodiegeticamente, o diálogo entre as duas personagens:

*– ¿Pues qué buscáis por aquí,
cavallero, a tal ora?
– Pues que en veros me perdí,
vengo buscaros, señora,
que, en hallaros, hallo a mí.*
[n.º 44]

Uma abordagem alternativa ao tema consiste em fazer da serrana a protagonista (e única personagem) do poema, através de monólogos em que a jovem montanhesa lamenta os seus problemas de amor ou do destino, entroncando na poesia de voz feminina de que falámos anteriormente.²²⁴ Num texto exemplificativo desse modelo, ouvimos em primeira pessoa o lamento de uma serrana que se queixa da sua sorte, depois de expulsa da sua terra pela própria mãe:

*Vengo llena de tristeza
con soledad de la sierra
do mi madre me destierra
... A tal crueza
y pasión tan dura,
¡si me valerá ventura!*

[n.º 94]

PASTORIL

O género pastoril caracteriza-se tipicamente por monólogos e diálogos de pastores, em ambiente rural, sendo o amor a temática mais comum. O tratamento mais frequente do tema amoroso envolve um diálogo entre duas personagens típicas: o pastor apaixonado e o pastor seu amigo e confidente.²²⁵

No CANCIONEIRO DE PARIS, um dos modelos mais recorrentes da interacção entre estas duas personagens envolve o pastor apaixonado num estado de infelicidade e prostração, absorto na sua ansiedade e nos seus cuidados amorosos, que é interpelado e consolado pelo seu confidente. Boa parte das peças foca-se nesta última personagem, que questiona o seu amigo sobre os motivos do seu desânimo e do seu cisma:

*¿Quién te hizo, Juan pastor,
sin gasajo y sin plazer?,
que alegre solías ser.*

[n.º 4 (=107)]

*¿Adónde tienes las mentes,
pastorzico descuidado,
que se te pierde el ganado?*

[n.º 16]

*¿Dónde está tu gallardía,
Mengo? ¡ah!,
qué no te quillotras ya
como solía.*

[n.º 21 (=101)]

*No eres el que solía,
¿quién te haze andar así?
... ¿quién te hizo ajeno ser?*

[n.º 60]

²²⁴ BARROSO&AL2001, p. 41.

²²⁵ FIGUERAS1956, vol. 3-A, p. 58.

Em algumas delas, o pastor enamorado responde ao seu amigo, revelando os seus sentimentos, descrevendo as características físicas da amada que o fizeram apaixonar-se:

*sus claros ojos
su blando gesto y meneo*

[n.º 60]

ou confessando que não consegue comer nem dormir:

<i>Nunca duermo, siempre afano; así bivo con fatigas, que se me hielan las migas entre la boca y la mano.</i>	<i>passo las noches velando, por aquel tiempo esperando, que ante mis ojos la tenga</i>
---	---

[n.º 16]

[n.º 12]

ou que o tempo passa devagar e tudo o entristece:

*¡Cómo passa vagaroso
el tiempo que antes corría!
¡Cuán luengo parece el día
a quien no tiene reposo!
Todo se me haze enojoso*

[n.º 12]

O confidente tenta consolar e animar o apaixonado desconsolado, procurando relativizar o seu sofrimento, lembrando-lhe que há solução para males maiores que o dele:

*No llores, pastor amigo,
tu dolor,
porque a mayor peligro
se vio remedio mayor.*

[n.º 62]

e que “após a tempestade vem sempre a bonança”:

*No andes tan aborrido;
regozijate, zagal,
que el bien verná tras el mal.*

[n.º 100]

Um dos textos representa ainda uma etapa posterior a estes diálogos, em que o apaixonado, com especial amargura, revela ao seu confidente que os seus conselhos bem-intencionados não foram eficazes, e que chegou à conclusão de que a única solução eficaz para o seu sofrimento é, na verdade, a morte:

*El consejo que me diste,
de olvidar y aborrecer,
ha me doblado el querer:
estoy más penado y triste.
...
Ni le busques otro medio
que yo te juro,
que el morir es el remedio
más seguro.*

[n.º 6]

Outra situação também frequente na lírica pastoril ibérica é a do amigo que revela ao apaixonado, para sua incredulidade e choque, que a sua amada se casou com outro homem.²²⁶ No nosso cancioneiro, só o poema n.º 92, *Antonilla es desposada*, se insere nesta categoria:

– [Mira Juan lo que te digo,
que yo vi tu Antonilla
desposarse de domingo
con un zagal de la villa
... – ¡Juriadiez, no puede ser!
[n.º 92]

Frequentemente, o poeta reproduz as falas das duas personagens em diálogo (n.ºs 4=107, 12, 16, 60, 92); outras vezes, coloca-se na posição de um dos dialogantes, sendo o outro apenas invocado (n.ºs 6, 11, 21=101, 62, 89, 100). O poeta pode ainda invocar directamente a amada (n.º 88) ou expressar-se em monólogo interno (n.º 17).

Há ainda um vilancico no CANCIONEIRO DE PARIS em que um pastor alerta o seu companheiro para os perigos de um certo vale peçonhento, que envenena os rebanhos (n.º 105). Podemos ver aqui um exemplar da categoria, mais incomum, dos vilancetes pastoris de carácter didáctico,²²⁷ mas também não é descabido entender os perigos do vale como uma metáfora dos perigos do amor.

2.2.4. O género religioso

O vilancico religioso ou devoto tem uma expressão diminuta neste cancioneiro (apenas 11 peças, ou 9% do total), mas foi muito importante na lírica ibérica do século XVI, época em que se popularizaram as voltas *a lo divino*, ou adaptações de textos de vilancicos seculares para temáticas religiosas, que contribuíram para a gradual transformação do vilancico num género musical sacro.

No CANCIONEIRO DE PARIS, as peças religiosas dividem-se em vilancicos de Natal e vilancicos de louvor à Virgem Maria. Há seis exemplares dos primeiros, um deles com a particularidade de ser dirigido ao Demónio, denunciando as suas perfídias e anunciando a sua derrota pelo nascimento de Cristo:

*Aquel que hoy nace
es suma justicia;
descubre tus faltas,
tu arte y nequicia,
tus redes, tus mañas,
tu grande malicia;
sin nada temerte,
las ha confundido.*
[n.º 74]

e cinco exemplares de vilancicos marianos, sendo um deles sobre a Visitação:

*Isabel y más María,
ambas gozosas nos dan
una gran nueva:
que era ya cumplida
la promesa de Abrahán.*
[n.º 64]

²²⁶ *Idem*, pp. 60-61.

²²⁷ Cf. *Idem*, p. 58.

2.2.5. Géneros de romance

Os romances – na sua forma tradicional ou na forma de um vilancete – costumam ser classificados segundo quatro géneros poéticos: o género épico, que trata dos feitos de personagens heróicas e lendárias; o histórico, sobre acontecimentos históricos (batalhas, mortes de reis, revoltas, conquistas, etc.); o cavaleiresco, sobre histórias da corte de Carlos Magno, ou cavaleiros da mesa redonda; e o novelesco, sobre aventuras e contos imaginados, com temáticas variadas, desde amor, adultério, mulheres matadoras, incesto, sedução, ou temas mágicos.²²⁸

Apesar de o romance ter despertado o interesse dos poetas cortesãos da época dos Reis Católicos, que se apropriaram do género e o tornaram erudito, todos os romances do *CANCIONEIRO DE PARIS*, coligidos na segunda parte do códice, são romances velhos – isto é, romances de tradição oral que se supõem de origem medieval²²⁹ – com concordâncias no romanceiro hispânico, e pertencem ao género épico e histórico. Um dos romances de maior interesse é o que narra a história de D.^a Inês de Castro, que conta com inúmeras variantes no romanceiro hispânico, onde é frequentemente substituída por uma personagem fictícia chamada Isabel de Liar²³⁰ (a cidade do primeiro verso, «Coimbra» no poema do *CANCIONERO DE PARIS*, varia entre Valencia, Tordesillas, Barvadillo e Giromena, consoante as versões). Destaca-se também o romance épico de Fernán González, nobre do século X elevado ao estatuto de herói pela lenda e protagonista de um ciclo de diversos romances velhos;²³¹ e um romance do ciclo de El Cid (n.º 72, *Riberas del Duero arriba*).²³² Os outros romances do romanceiro tradicional presentes são o romance de Fernán d'Arias (n.º 71, *Por aquel postigo viejo*), um romance carolíngio da batalha do passo de Roncesval (n.º 67, *Los brazos traigo cansados*), que sobrevive na tradição oral portuguesa com variantes,²³³ e o romance *Mis arreos son las armas* (n.º 68), muito popular no século XVI.²³⁴

Para além destes romances velhos, há ainda, na primeira parte do cancionero, dois romances em forma de vilancete, ou «romances-vilancete».²³⁵ O primeiro deles, *Ventura sin alegría* (n.º 46), é um romance novelesco – sobre um cavaleiro que, em romaria, enterra o corpo da sua amiga – que mantém uma veia popular marcada.²³⁶ O segundo, *Gavilão, gavilão branco* (n.º 50), é uma composição incomum, por ser um híbrido entre romance novelesco, pelo seu estilo narrativo, e vilancete de amor, glosando um tema amoroso recorrente na lírica ibérica popularizante: o gavião ou falcão que voa ferido (o amante), derrotado pela garça triunfante (a dama amada);²³⁷ deste modo combinando elementos populares e palacianos, medievais e renascentistas, com um tratamento erudito, na regularidade da forma, dos versos e da rima.

²²⁸ Cf. DÍAZ1994, pp. 21 e 23; DÍAZ2008, pp. 116-117.

²²⁹ DÍAZ1994, p. 21.

²³⁰ ASENSIO1989, pp. 33-37.

²³¹ OCHOA1840, pp. 116-123.

²³² *Idem*, pp. 116-123 e 150.

²³³ Cf. FONTES1987, n.º 9, pp. 8-9

²³⁴ QUEROL2005, p. 48 ss.

²³⁵ Terminologia cunhada por Margit Frenk (FRENK1984).

²³⁶ Salvo a estrofe que foi acrescentada pelo Copista VIII, esta já erudita (cf. FRENK2003, vol.1, n.º 881bis, p. 571).

²³⁷ ASENSIO1989, p. 30. Cf. FRENK2003, vol. I, pp. 365-369.

2.3. Música, texto e expressividade

2.3.1. Prosódia

Ao longo do século XVI, no âmbito dos princípios humanísticos de valorização da retórica e da importância da linguagem, do significado e da disposição das palavras, a música vocal começa a ser encarada como um veículo para a transmissão de um texto, ao qual se deveria submeter. No aspecto formal, isso significava que a estrutura morfológica e rítmica da música deveria ser determinada pelo texto, e não o oposto.²³⁸ Por outras palavras, o texto não deveria ser apenas claramente inteligível, mas deveria ser sobretudo a sua prosódia a determinar a forma da música, que desse modo seria gerada a partir dos ritmos e acentos naturais do discurso.²³⁹ Esta postura humanística começa a generalizar-se cedo em Portugal, por volta de 1530.²⁴⁰

A textura homofónica da esmagadora maioria das peças polifónicas do *CANCIONEIRO DE PARIS* dá, naturalmente, uma particular relevância ao texto, facilitando a sua transmissão. Isso não significa, porém, que todas as peças do cancionero tenham tido uma abordagem humanística na sua concepção; em muitos casos, aliás, os acentos musicais não correspondem aos acentos textuais, violando uma das regras essenciais do tratamento humanístico da música.²⁴¹ No entanto, há um conjunto significativo de peças que transparecem uma efectiva primazia dada à inteligibilidade do texto e à prosódia – por vezes em detrimento do aspecto melódico – de que os exemplos mais notáveis são os n.ºs 14, 18, 19b, 31b, 35, 79, 80, 91, 93, 106, 109, 110 e 117. As características particulares destas peças são o uso de pausas para delimitar palavras, versos ou orações a que se quer dar destaque [EXEMPLO 4]; as sucessões de várias notas repercutidas, de curta duração, que produzem na prática o efeito de um texto recitado, mais do que de cantado [EXEMPLO 5]; e, de um modo geral, a frequente atribuição de uma sílaba para cada nota, consistentemente notas longas nas sílabas tónicas e mais curtas nas restantes [EXEMPLO 6]. Algumas destas peças apresentam ainda elevados graus de plasticidade rítmica e métrica, procurando emular o fluxo e as acentuações naturais e orgânicas do discurso declamado [EXEMPLO 7].



EXEMPLO 4. *Uso de pausas para destacar o texto (n.º 110)*

²³⁸ HARRÁN2001.

²³⁹ WILSON2001.

²⁴⁰ FERREIRA2008, p. 76.

²⁴¹ Cf. REESE1954, p. 383.



EXEMPLO 5. Sucessão de notas repercutidas, produzindo efeito recitativo (n.º 80)



EXEMPLO 6. Uma nota por sílaba; notas longas para sílabas tónicas e curtas para sílabas átonas (n.º 19b)



EXEMPLO 7. Ritmo orgânico seguindo as acentuações do texto declamado (n.º 106)

2.3.2. Figuralismo

A par dos cuidados com acentuação prosódica, a abordagem humanística traduzia-se também numa particular preocupação com o tratamento expressivo da música para reflectir o conteúdo do texto.²⁴² Assim se desenvolveu, na música renascentista, o figuralismo, que consistia no uso de artifícios melódicos e rítmicos para reflectir o conteúdo do respectivo texto, reforçando a sua expressividade e criando um determinado efeito condizente (por exemplo, o uso de escalas ascendentes quando o texto menciona uma subida, uma ascensão, céus ou montanhas, etc.).²⁴³ Se uma grande parte das peças do CANCIONEIRO DE PARIS não parece revelar tais preocupações, ainda assim encontram-se algumas composições com rasgos figuralistas de grande expressividade, que comprovam que o uso desta técnica não era alheia aos compositores ibéricos de quinhentos.

²⁴² ATLAS1998, p. 270.

²⁴³ «[...] el figuralismo de la polifonía clásica [...] trata de imitar figurativamente lo que dice el texto o sonidos de la Naturaleza (Bach, escalas ascendentes en la palabra «cielos» y descendentes en «muerte» o «infierno», etc.), escenas guerreras (el fragor de la guerra en la Batalla de Marignan) o paganas.» (PÉREZ2000, vol. 3, p. 67). Tornou-se uma técnica convencional na *chanson* e no madrigal quinhentista – daí que receba, por vezes, o nome de “madrigalismo” – mas não era exclusiva da música secular (CARTER2001).

Uma das técnicas figuralistas mais usadas no *CANCIONEIRO DE PARIS* consiste em associar a “dor” ou o “choro” ao intervalo de semitom – que Nery já identificara na cantiga *Na fonte está Lianor* (n.º 119)²⁴⁴ – e que podemos encontrar também nas peças *No llores pastor amigo* (n.º 62) e *Ay dolor, cuán mal me tratas* (n.º 102). As primeiras duas palavras de *No llores pastor amigo* são cantadas em homofonia e valores longos, conferindo solenidade ao texto – as vozes começam todas numa só nota ré; na segunda sílaba, apenas o baixo se move, para sol; e na última (-res) dividem-se finalmente as três vozes: o baixo desce para dó e o tiple sobe para sol, mas o tenor, inesperadamente, sobe meio-tom para um mi bemol, formando um acorde completo de dó menor, que tem um efeito altamente expressivo no destaque da palavra *llores* [EXEMPLO 8]. Artificio semelhante encontramos em *Ay dolor, cuán mal me tratas*, também logo nas primeiras notas: nesta peça (a única peça do *CANCIONEIRO DE PARIS* com textura imitativa) o tiple entra sozinho com as palavras «*Ay dolor*» cantadas sobre o motivo lá-sib-lá, sendo sucessivamente imitado pelo tenor (à 5.^a) e pelo baixo (à 8.^a). No tenor, que começa, portanto, em ré, o compositor fez questão de grafar um bemol na segunda nota, para assegurar o motivo mantém os semitons (ré-mib-ré); imediatamente a seguir, o motivo é cantado, com o mesmo texto («*ay dolor*»), mas em movimento inverso (ré-dó#-ré), ao mesmo tempo que o baixo faz a sua primeira entrada, novamente em lá-sib-lá. O que ouvimos, então, é uma sucessão de interjeições lamentosas e dolorosas, cuja plangência é reforçada por uma sucessão de intervalos de 2.^a menor alternadamente ascendentes e descendentes [EXEMPLO 9].



EXEMPLO 8. Primeiros compassos de *No llores, pastor amigo* (n.º 62)



EXEMPLO 9. Primeiros compassos de *Ay dolor, cuán mal me tratas* (n.º 102); os asteriscos [*] indicam os semitons do motivo cantado sobre «*Ay dolor*»

Já na peça *No andes tan aborrido* (n.º 100), o figuralismo obtém-se a partir de uma combinação de artifícios melódicos com modulações métricas: a peça começa com um andamento relativamente pausado, num registo melódico relativamente grave, quando se canta o verso que dá nome à peça; logo a seguir, modula para uma métrica ternária, dançante, de andamento mais vivo, enquanto a melodia sobe para registos mais agudos, quando se canta «*regozíjate zagal*», de modo a acentuar, tanto em termos rítmico-métricos como melódicos, o contraste entre a gravidade pesarosa do «*aborrido*» e a leveza jubilosa de «*regozíjate!*» e do seu restante texto [EXEMPLO 10].

²⁴⁴ NERY&CASTRO1991, pp. 70-71.



EXEMPLO 10. *Primeiros versos de No andes tan aborrido (n.º 100)*

Na peça n.º 98, *Em vida de tantos danos*, encontramos um figuralismo mais complexo e altamente expressivo, que consiste em acompanhar as palavras «mudança dos anos» de uma inesperada sucessão de modulações cadenciais: no compasso 22 da nossa transcrição, as três vozes cantam uma típica fórmula cadencial frígia, com retardo 7-6 e resolução a mi por semitom descendente no baixo, que imediatamente passa para uma diferente cadência a sol com retardo 4-3, que se espera que resolva através de uma sensível (fá#) no tiple. Mas, na realidade, essa sensível não aparece; o fá do tiple não resolve para sol, descendo em vez disso para mi e iniciando uma terceira nova cadência, desta vez dórica, esta sim final, com retardo 4-3 e sensível no tenor resolvendo para ré. Temos assim, em sucessão, três cadências distintas, de modos diferentes – uma de modo frígio, uma de um modo “maior” e uma de um modo “menor” – sendo que a segunda cadência é interrompida para se transformar na cadência final. Trata-se, de facto, de um figuralismo surpreendente pela eloquência simultaneamente engenhosa e simples que sublinha musicalmente a palavra «mudança» que acompanha todas estas mudanças melódicas [EXEMPLO 11].

EXEMPLO 11. *Compassos 22-30 de Em vida de tantos danos (n.º 98)*

2.3.3. *Modos e ethos*

Em grande parte das peças, a ausência de figuralismos não significa que a música não esteja intencionalmente relacionada com o conteúdo do texto; por vezes, essa expressividade poderia transmitir-se, de uma forma mais codificada e menos explícita, através do seu modo.

Não é consensual a ideia de que os compositores de música polifónica, e especialmente profana, tinham em atenção o modo eclesiástico em que se inseria a sua composição consoante o efeito expressivo que queriam associar ao texto; alguns consideram que tal questão interessava apenas aos teóricos e era irrelevante para o compositor. Com efeito, provas concretas da existência de uma «correlação consciente

entre modo e composição» surgem apenas em meados do século XVI em colectâneas de obras de Cipriano da Rore e Orlando di Lasso.²⁴⁵ No entanto, o musicólogo Robert Stevenson, na sua obra *Spanish music in the age of Columbus* (1960), quis estabelecer, para a música secular ibérica de finais do século XV e inícios do século XVI, uma correlação entre modo eclesiástico e temática, através do *ethos* associado a cada modo, desta maneira sugerindo que essa escolha não seria arbitrária para o compositor.²⁴⁶

Se aplicarmos a mesma análise às peças do CANCIONEIRO DE PARIS,²⁴⁷ podemos encontrar alguns indícios a favor da posição de Stevenson. Com efeito, talvez não seja coincidência que 10 das 12 peças no modo hipodórico (ré plagal)²⁴⁸ – associado, normalmente, ao desalento, à infelicidade e à circunspeção²⁴⁹ – correspondam a poemas de cariz maioritariamente lamentoso, como, por exemplo, as peças *Em vida de tantos danos* (n.º 98), *Ay dolor, cuán mal me tratas* (n.º 102), *Foi-se gastando a esperança* (n.º 118); ou que o único poema fúnebre do cancionero (*Yo soñava que me ablava*, n.º 91) esteja em modo hipolídio (fá plagal), «devoto e lacrimoso»;²⁵⁰ ou que a única peça em modo hipomixolídio (sol plagal), que é pacificador e calmante,²⁵¹ corresponda a um texto em que o poeta encontra paz e descanso após um longo período de tormento (*Quanto tempo trabalhei*, n.º 113). Por outro lado, outras tantas peças não têm relação aparente entre o seu modo e o seu texto: o modo hipofrígio (mi plagal), que Stevenson considera adequado a temas de inconstância e volubilidade,²⁵² é maioritariamente usado, no nosso cancionero, em peças tão pesadas quanto as hipodóricas,²⁵³ que, pelo contrário, mais enfatizam a constância do sofrimento do que a veleidade do destino.²⁵⁴ Por vezes, há mesmo uma oposição diametral entre o suposto *ethos* modal e o texto, como é flagrante na peça *De vos y de mí quexoso* (n.º 85), em que o poema, de cariz melancólico, acompanha uma música em modo lídio (fá autêntico), associado pelos teóricos a alegria, sanguinidade e jovialidade.²⁵⁵

De qualquer maneira, no que concerne às peças em que se pode, de facto, estabelecer uma relação entre *ethos* modal e texto, não há dúvida de que revelam sensibilidade e cultura musicais por parte dos respectivos compositores, mesmo admitindo que não estivessem sistematizadas na sua prática compositiva e, como tal, não correspondessem a uma intenção explícita.

²⁴⁵ ATLAS1998, p. 558

²⁴⁶ Cf. STEVENSON1960, pp. 263-265, 275-276, 280.

²⁴⁷ Seguindo a lição dos teóricos do século XV e XVI, nomeadamente Tinctoris (1476), Aaron (1525) e Glareano (1547) (ATLAS1998, pp. 557-8), Stevenson determina o modo de uma peça a partir da linha do tenor (STEVENSON1960, p. 264). Seguimos igualmente a terminologia modal de Glareano.

²⁴⁸ N.ºs 79, 83, 87, 89, 93, 98, 99, 100, 102, 116, 117 e 118.

²⁴⁹ «heavy and pitiable [...] suitable for lamentations», segundo Nicolò Burzio; «produces tears [...] pitiable, heavy, serious», segundo Hermann Finck (POWERS&WIERING2001)

²⁵⁰ «... pious and lacrymose», segundo Burzio; «... not infrequent in prayers», segundo Finck (*idem*).

²⁵¹ «... not unlike an honest matron, who tries to soften and calm the wrath and turmoil of [her] husband with agreeable discourse [...] pacific», segundo Flick (*idem*).

²⁵² «[...] the hypophrygian ought to be peculiarly appropriate for the setting of texts which emphasize mutability or fickleness» (STEVENSON1960, p. 264).

²⁵³ Nomeadamente, as peças n.ºs 81, 82, 103, 105 e 114.

²⁵⁴ As peças deste modo que se podem considerar mais adequadas a este *ethos* são a n.º 101 e a 108.

²⁵⁵ «... delightful, modest, and cheerful», segundo Burzio; «[...] cheerfulness, friendliness, the gentler affects [...] of jovial nature», segundo Finck (POWERS&WIERING2001).

3. ASPECTOS DA PRÁTICA MUSICAL E PROBLEMÁTICAS DE TRANSCRIÇÃO

3.1. Problemáticas de interpretação, transcrição e edição musicais

3.1.1. Execução musical e instrumentação

As dimensões do códice (146×103 mm) são típicas de um cancioneiro de mão, comparáveis às de outros congéneres ibéricos renascentistas, como o CANCIONEIRO DE ELVAS (145×100 mm), e o CACIONERO DE LA COLOMBINA (150×105 mm). As dimensões reduzidas tornam o nosso cancioneiro um objecto facilmente transportável, indicando que seria uma colecção de uso prático.

Como já vimos, a primeira parte do cancioneiro resultou de um esforço colaborativo entre dois copistas, ambos com uma evidente intenção de obter um resultado esteticamente elegante, com iniciais capitulares ornamentadas (intenção perceptível, mas não concretizada, no caso do Copista I²⁵⁶) e uma caligrafia cuidada (embora deslizando para a cursividade, no caso do Copista II). Esse facto pode indiciar que, apesar das suas dimensões, o cancioneiro não seria uma colecção particular de um só indivíduo, mas seria eventualmente consultado ou usado por mais do que uma pessoa.

O facto de a primeira parte ser constituída por tiples de vilancetes de finais do século XV e início do século XVI que originalmente teriam sido compostos para mais do que uma voz indicia que a execução destas peças seria feita, na prática musical do meio a que os copistas do cancioneiro pertenciam, por um músico a solo, com voz e acompanhamento de instrumento (mais provavelmente, o alaúde ou a *vihuela*), uma prática aliás bem estabelecida no meio ibérico.²⁵⁷ O facto de uma destas peças a uma voz ter uma versão polifónica escrita pela mesma mão, no mesmo cancioneiro, com poucas variantes na melodia do tiple, reforça, de certo modo, a hipótese de que o registo monódico destas peças tenha sido deliberado, e não devido a eventual desconhecimento das restantes vozes.²⁵⁸

²⁵⁶ Em todas as peças, excepto as n.º 69, 76, 116, 117 e 119, o Copista I não grafou a primeira letra do texto sob a música, evidentemente porque planeava desenhar iniciais capitulares ornamentadas posteriormente.

²⁵⁷ KNIGHTON1992, p. 580.

²⁵⁸ Trata-se de *Quién te hizo, Juan pastor*, n.ºs 4 e 107, ambas contribuições do Copista I. Como já referimos, há ainda mais outras 2 peças “geminadas” da mesma maneira; no entanto, as versões polifónicas dessas 2 peças foram verosimilmente registadas por mão diferente (Copista I) da que notou a versão monódica (Copista II).

A mesma prática aplicar-se-ia, até com maior probabilidade, aos romances a uma voz da 2.^a parte do cancionero. Com efeito, o romance é o género mais associado à interpretação por voz solista e instrumento de corda dedilhada,²⁵⁹ no seguimento de uma longa tradição de interpretação deste género oriunda do romance medieval.²⁶⁰

Já os vilancetes a três vozes da 3.^a parte seriam preferencialmente destinados a serem interpretados por três cantores – um por voz, conforme prática também usual, com ou sem acompanhamento de instrumentos²⁶¹ – como o indica com clareza o facto de uma parte significativa do texto – ou mesmo a sua totalidade, no caso das peças n.º 63, 64, 65, 73, 74, 75, 80, 91, 116 e 117 – ter sido transcrito sob a linha melódica de cada voz.

3.1.2. *Claves e tessituras*

No geral, constatamos preferência por tessituras próximas umas das outras, com preferência para claves baixas no tiple e claves altas na voz inferior, sendo que são raras as claves de baixo “normais” (fá4) e inexistentes as claves de baixo baixas (fá5). O conjunto de claves mais usado é dó2-dó3-fá3, ou conjunto de claves altas, que é relativamente comum na música secular renascentista, não apenas ibérica²⁶² mas em toda a Europa.²⁶³

De um modo geral, nesta época, a escolha de claves era determinada pelo âmbito das linhas melódicas respectivas, no sentido de evitar ao máximo as linhas de pauta suplementares.²⁶⁴ O CANCIONEIRO DE PARIS não parece ser excepção, pois verificamos que, ocasionalmente, o escrevente introduz mudanças de clave quando teve de – ou se apercebe que terá de – recorrer a linhas suplementares.²⁶⁵ Por conseguinte, a altura das notas indicada pelas claves não seria necessariamente a altura a que as peças eram interpretadas,

²⁵⁹ Referindo-se à interpretação por voz e instrumento de corda dedilhada, afirma Tess Knighton que o «[...] romance or ballad [is] the type of song most frequently associated with this mode of performance» (*Idem*, pp. 576-577).

²⁶⁰ *Idem*, pp. 576-578.

²⁶¹ Knighton nota que, na época dos Reis Católicos (c. 1470-1520) são escassos os indícios de prática de música a várias vozes, com instrumentos dobrando as vozes («the literary sources nowhere suggest that voices were doubled by a wide variety of instruments»); mas ressalva que «the situation may well have changed by the 1520s, with the combination of voices and instruments becoming much more common» (*idem*, pp. 579-580).

²⁶² Cf. QUEROL1975, p. 87.

²⁶³ Encontramos este conjunto de claves nas colectâneas publicadas em França e Itália por Attaignant e Petrucci (VENDRIX2003, p. 177).

²⁶⁴ *Idem*, p. 178.

²⁶⁵ Citamos alguns exemplos: na peça n.º 70, depois de usar uma linha suplementar superior no primeiro pentagrama, o copista muda a clave de dó2 para clave de dó1 no segundo pentagrama; na peça n.º 88, na voz inferior, depois de ter usado linha suplementar em duas ocasiões, o copista passa a escrever a música segundo uma clave mais alta (mas, provavelmente por lapso, não assinalou essa mudança de clave); na peça n.º 96a, o copista mudou a clave da voz superior, de dó1 para dó2, para não ter de grafar a nota sol abaixo da 1.^a linha suplementar inferior; na peça n.º 113, inversamente, o copista mudou a clave de dó2 para dó1, para não ter de grafar o ré agudo em linha suplementar superior. Por vezes, a mudança de clave parece servir simplesmente para corrigir um erro no registo da música: na peça n.º 107, o copista mudou a clave de fá4 para fá3 na secção B, verosimilmente por se ter enganado no registo das notas dessa secção, tendo-as escrito uma terceira abaixo do que pretendia.

nem sequer a altura a que o compositor pretendia que fossem interpretadas; e a transposição era, por conseguinte, uma prática comum na execução musical da época.

Com efeito, segundo os teóricos, o uso de claves altas correspondia a uma transposição de 5.^a ou 4.^a inferior, dependendo da presença ou ausência, respectivamente, de um bemol na “armação da clave”.²⁶⁶ Vários indícios apontam para que a prática hispânica também recorresse a uma transposição para baixo, como sugere o facto de os órgãos que acompanhavam a polifonia sacra serem geralmente afinados uma 3.^a ou 4.^a inferior;²⁶⁷ também o tratado de Andrés Llorente (*Porqué de la musica*, 1672) comprova a persistência, na Espanha do século XVII, da prática da transposição de peças com claves altas uma 4.^a inferior.²⁶⁸

Assim, é muito provável que as peças originais do *CANCIONEIRO DE PARIS* fossem interpretadas com uma transposição de algumas notas abaixo, que eventualmente poderia variar conforme as tessituras dos cantores em cada momento. O facto de estas peças serem maioritariamente destinadas a execução por vozes masculinas reforça essa hipótese.²⁶⁹ Com efeito, o limite superior mais recorrente nas linhas de tiple é um lá₁, sendo que a grande maioria das peças não ultrapassa o dó₂; e o limite inferior mais recorrente nas linhas de baixo é um dó, poucas peças ultrapassando o Lá grave – isso significa que uma transposição de 4.^a inferior coloca todas as vozes em registos masculinos confortáveis [EXEMPLO 12]. Há, no entanto, algumas excepções que indiciam a necessidade ocasional de recorrer a vozes de registo feminino ou, em alternativa, ao falsete: nas peças n.º 19, 73 e 75, a nota mais alta é um mi agudo (mi₂) (sendo que, na primeira, a voz do poema é feminina); também nas peças 107, 109 e 110, em que a tessitura do baixo chega a Sol e Fá graves (e os respectivos tipples chegam a sol e sib agudos), a transposição de 4.^a inferior se torna pouco viável.



EXEMPLO 12. Âmbito das vozes das peças do *CANCIONEIRO DE PARIS* [notas brancas indicam limites com maior ocorrência; notas negras indicam as alturas mais extremas (incomuns)]

Na nossa transcrição, optámos por manter as alturas indicadas pelas claves, de modo a não afastar excessivamente a edição moderna do texto original com a introdução de instruções relativas a práticas subjectivas e variáveis como a da transposição; porém, uma interpretação historicamente informada deve, naturalmente, tê-las em devida conta.

²⁶⁶ VENDRIX2003, p. 178.

²⁶⁷ QUEROL1975, p. 111. Note-se que, à época, não havia um diapasão fixo, pelo que uma transposição à 4.^a poderia equivaler a uma moderna 3.^a.

²⁶⁸ Cf. ILLARI2014, p. 302.

²⁶⁹ A partir do século XVI, começa a generalizar-se a presença de crianças nos coros das catedrais e das capelas nobres; no entanto, o estilo de repertório do *CANCIONEIRO DE PARIS*, mais aparentado com o repertório de início do século XVI do *CANCIONERO DE PALACIO* do que com o repertório de meados do século XVI, por exemplo, do *Cancionero de Medinacelli*, aponta para uma prática conservadora das peças, logo, para uma execução exclusivamente por vozes masculinas (cf. QUEROL1975, pp. 88 e 110-111).

3.1.3. *Acidentes e musica ficta*

Durante a maior parte do século XVI, a escrita de acidentes nas partituras era esparsa e infrequente. Confiava-se aos intérpretes a introdução de semitons nas suas linhas melódicas – a chamada *musica ficta*²⁷⁰ – conforme fosse necessário para adequar os intervalos às progressões contrapontísticas convencionadas e não causar dissonâncias (*causa necessitatis*), ou para dar mais beleza à música (*causa pulchritudinis*), de acordo com uma série de regras predefinidas.²⁷¹ Essas regras aplicavam-se a três situações fundamentais: dissonâncias harmônicas – por exemplo, para evitar o trítone ou sétimas aumentadas entre duas notas de vozes diferentes; dissonâncias melódicas – por exemplo, para evitar o trítone entre duas notas da mesma voz; e pontos cadenciais – por exemplo, para introduzir sensíveis ou terceiras picardas nas cláusulas musicais.²⁷² As regras, os critérios e os contextos que ditavam a aplicação da *musica ficta* para cada um destes casos suscitam discussão e dissensão entre intérpretes e entre académicos, desde os cantores e teóricos de quinhentos até aos musicólogos dos dias de hoje,²⁷³ sendo que determinadas passagens musicais mais problemáticas, ao impossibilitarem o cumprimento todas as regras, exigiam que o cantor fizesse escolhas, admitindo-se várias soluções para o mesmo problema.²⁷⁴

Em relação a este tema, as indicações expressas no CANCEIRO DE PARIS são pouco conclusivas. Como já vimos, alguns bemóis antes de mi parecem ter uma função acima de tudo expressiva, intimamente relacionada com o texto; por outro lado, os restantes acidentes explícitos nas pautas do códice apenas confirmam as regras básicas definidas pelos teóricos: os sis bemóis são usados para anular o trítone, quer horizontal quer verticalmente; e os sustenidos são usados ocasionalmente para majorar a terceira do “acorde” final de uma cadência, quando esta ocorre no tiple (n.ºs 84, 117, 118), mas não para assinalar sensíveis – o que corresponde, de resto, à prática usual em toda a Europa, à época.²⁷⁵ Há apenas uma exceção: a peça n.º 129 assinala com sustenido todas as sensíveis (mesmo as que não se encontram em cadências), comprovando que se trata de uma adição tardia, de finais do século, época em que a explicitação de todos os acidentes se tornou comum.²⁷⁶ De qualquer modo, a prática da semitonía subentendida variava

²⁷⁰ Muito resumidamente, a expressão *musica ficta* refere-se ao meio-tom que é executado entre duas notas (*mi-fa*) quando este não correspondia à posição regular do meio-tom do hexacorde em questão (ou seja, quando não correspondia às notas *mi* e *fa* do hexacorde). Hodiernamente, generalizou-se o uso do termo *musica ficta* para referir todo o tipo de acidentes não grafados na partitura original, mesmo que correspondam ao *mi-fa* do seu respectivo hexacorde (caso que, à época, seria considerado *musica vera*).

²⁷¹ Deste modo, teoricamente só haveria necessidade de registar os bemóis e sustenidos nas partituras quando a sua aplicação não fosse convencional – ou seja, não decorresse já das regras – ou então para reforçar a intenção do autor em alguma passagem mais ambígua que permitisse soluções de semitonía alternativas (BERGER1990, p. 119). No entanto, não havia uma prática consistente e sistematizada que estabelecesse quais os acidentes que deveriam ser notados e quais os que se poderia deixar implícitos (*idem*, p. 107).

²⁷² Cf. ATLAS1998, p. 239.

²⁷³ Cf. *idem*, p. 238 e ARLETTAZ2000, pp. 19-47.

²⁷⁴ Cf. ATLAS1998, pp. 238-241.

²⁷⁵ ARLETTAZ2000, pp. 96-97.

²⁷⁶ Só a partir da década de 1570 é que o registo de sustenidos em sensíveis se começa a tornar mais frequente em toda a Europa (*idem*, pp. 97-99).

de época para época e de local para local, consoante a tradição e as sensibilidades²⁷⁷ e, como tal, para poder chegar a conclusões mais seguras sobre a sua aplicação pelos cantores portugueses, seria necessário um estudo aprofundado do maior número possível de fontes de música portuguesa, infelizmente fora do âmbito do presente trabalho.

Assim, na nossa transcrição, orientámo-nos pelas regras gerais sistematizadas pelos musicólogos: a proibição de dissonâncias melódicas, excepto quando a meio de um arpejo; a proibição de dissonâncias harmónicas («*mi contra fa*»), excepto quando resolvidas no acorde seguinte, ou quando em notas de passagem; a obrigação de chegar a uma consonância cadencial por via de um intervalo maior; a obrigação de que a terceira de um acorde cadencial final seja maior.²⁷⁸ Para todas estas situações, as peças do CANCIONEIRO DE PARIS oferecem por vezes passagens problemáticas onde a aplicação de duas ou mais regras produz resultados conflituantes. Nesse sentido, tivemos sempre em conta que há um certo grau de subjectividade e flexibilidade que permite ao editor, tal como permitia ao compositor e ao cantor de quinhentos, propor que se abdique pontualmente de uma determinada regra em benefício da música.

A título de exemplo, citamos duas das passagens que, neste aspecto, são algo ambíguas. Uma delas, no domínio da estética cadencial, encontra-se na peça n.º 81: no início da secção B (compassos 23-25 da nossa transcrição), há uma sequência de três acordes dó-sol-mi, si-sol-ré e lá-lá-dó, onde se canta «*la muerte*». Ora, segundo as regras, o intervalo de 6.ª si-sol, que resolve para a oitava lá-lá, deveria ser maior, deixando duas opções: ou descer o si em meio-tom, ou subir o sol em meio-tom [EXEMPLO 13]. A primeira opção é relativamente pacífica, porque a segunda implicaria que o tenor fizesse uma ousada subida cromática sol \flat -sol \sharp -lá. No entanto, não é implausível pensar que esse cromatismo fosse intencional, no sentido de sublinhar expressivamente a palavra «*muerte*».²⁷⁹

EXEMPLO 13. *Problema de musica ficta no início da secção B da peça n.º 81: [1] alternativa com si \flat (nossa proposta) e [2] alternativa com sol \sharp (proposta de Moraes e Miranda)*

²⁷⁷ Por exemplo, há indícios de que a prática de sensíveis em cadências seria muito mais parcimoniosa na Alemanha que nos outros países europeus (ARLETAZZ2000, p. 45).

²⁷⁸ Regras segundo BERGER1990, pp. 111-119.

²⁷⁹ Tanto Miranda (na sua edição da peça concordante do CANCIONEIRO DE ELVAS) como Moraes preferiram esta última solução (MIRANDA1987, p. 7; MORAIS1968, p. 35).

Outro exemplo ocorre na peça n.º 98, no compasso 42 da nossa transcrição: um acorde de sol-mi-sib em que o trítone não resolve para fá-lá. O sib não pode ser natural porque vem imediatamente a seguir a um fá, mas bemolizar o mi do tenor causaria uma estranheza na sonoridade, não só da sua linha melódica como na harmonia, além de causar um trítone com o lá do tiple no tempo seguinte.²⁸⁰ Assim, parece-nos que a melhor opção é não sugerir qualquer acidente e assumir que o trítone foi intenção do compositor para efeitos expressivos.



EXEMPLO 14. *Problema de musica ficta nos compassos 41-45 da peça n.º 98: o asterisco [*] indica o trítone harmónico não resolvido*

3.1.4. Métrica e andamento

Uma das problemáticas mais complexas no estudo e edição de música renascentista é, sem dúvida, a questão da interpretação da métrica e do andamento das peças. Como é conhecido, a noção moderna de compasso não existia no século XVI; em vez disso, era o *tactus* – uma pulsação fixa e constante, aproximadamente equivalente à frequência cardíaca (aproximadamente 60-80 batimentos por minuto)²⁸¹ – orientava a execução rítmica das peças. Cada *tactus* era indicado por dois movimentos do pulso, um ascendente (*elevatio*, ↑) e um descendente (*positio*, ↓): o descendente indicava um tempo, o ascendente indicava a divisão desse tempo – se era *aequalis*, ou binário (↑ é feito na metade do tempo); ou *inaequalis*, ou ternário (↑ feito a 2/3 do tempo). O *tactus* podia ser batido à unidade-base indicada no signo de mensuração da respectiva peça (*tactus major*) ou ao dobro dessa frequência (*tactus minor*).

Os dois signos de mensuração binária mais frequentes no século XVI – e presentes no CANCEIONEIRO DE PARIS – são o de *tempus imperfectum* (C) e o de *tempus imperfectum diminutum* (C♯), cujas unidades de tempo básicas, na teoria, seriam a semibreve (*tactus alla semibreve*) e a breve (*tactus alla breve*), respectivamente. Isso não significava, porém, que uma breve em C seria executada duas vezes mais lenta que uma breve em C♯; na verdade, os teóricos de finais do século XVI referem uma alteração ao *tactus* associada a estas mensurações que mudava a aparente relação 2:1 entre os dois sinais. Michael Praetorius,

²⁸⁰ Supor que tenha havido erro do copista também não deixa muitas alternativas: a nota do tiple não pode ser um sol (pois tal causaria uma sucessão de oitavas paralelas com o baixo); corrigi-la para dó introduziria um acorde de 2.^a inversão que não ocorre em mais nenhum sítio da peça e seria, mais uma vez, estranho à sonoridade geral da peça.

²⁸¹ MORAIS1986, p. XXXIV.

em 1619, diz que as peças de signo C deveriam ser regidas por um *tactus major* (i.e., à semibreve) mais lento que o normal (*tactus tardior*); e que, por outro lado, as peças de signo $\text{C}\text{ł}$ deveriam ser regidas por um *tactus minor* (i.e., à semibreve) mais rápido do que o normal. Deste modo, o signo C seria – continua Praetorius – apropriado para a música secular, que normalmente tinha notas de valores mais curtos e por isso requeria um *tactus* mais lento (*tardior*) para que não houvesse precipitação no andamento e consequente velocidade excessiva das notas mais curtas; e o $\text{C}\text{ł}$ à musica sacra, que inversamente recorria a notas de valores mais longos, e por isso requeria um *tactus* mais rápido (*celerior*) para que a peça não se tornasse excessivamente vagarosa.²⁸² Em ambos os signos, C e $\text{C}\text{ł}$, portanto, o *tactus* era marcado à semibreve, aproximadamente a 60-70 bpm e 80-100 bpm, respectivamente.²⁸³

Ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, o resultado prático destas alterações ao *tactus* era que o andamento das peças em C seria ligeiramente mais rápido que o das peças em $\text{C}\text{ł}$ – em terminologia moderna, equivaleriam a um andamento *allegro* e um andamento *andante*, respectivamente. Isto porque, apesar de ambos os *tactus* serem batidos à semibreve, nas peças em C a figura média²⁸⁴ era, por norma, a mínima (o que resultaria num andamento $\text{♩} = 120-140$, *allegro*) e no caso do tempo $\text{C}\text{ł}$ a figura média seria, por norma, a mesma semibreve (o que resultaria num andamento $\text{♩} = 80-100$, *andante*) [TABELA 32].²⁸⁵

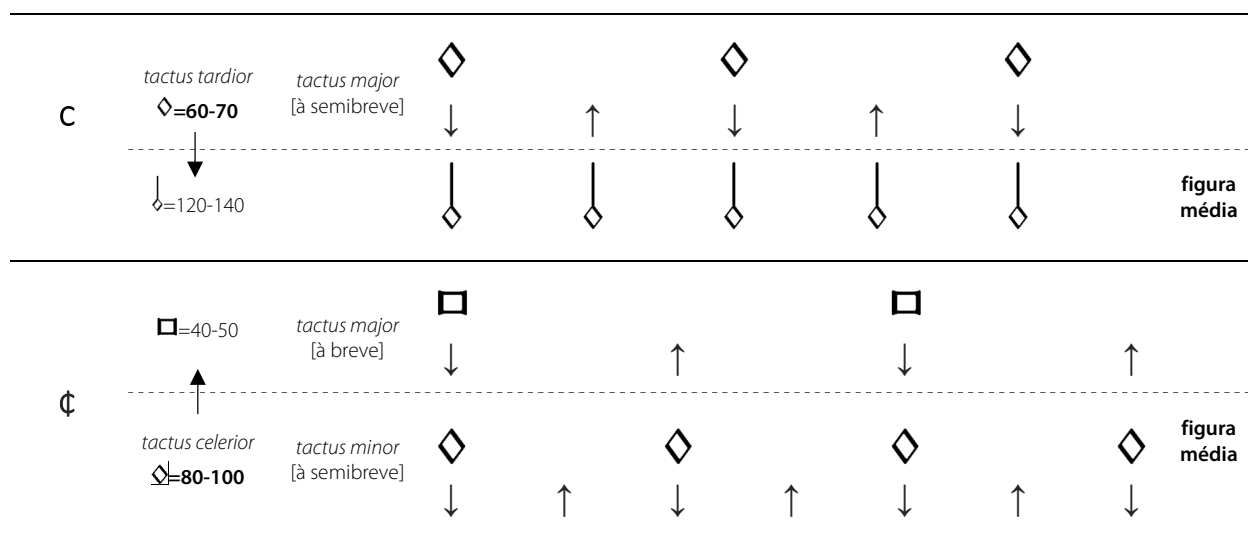


TABELA 32. Relações de tactus e andamento dos principais signos de mensuração binária, com base em Praetorius

²⁸² HOULE1987, pp. 15-16.

²⁸³ DAHLHAUS1987, cap. 6.

²⁸⁴ Designamos de “figura média” a figura cujo valor está mais próximo da média dos valores das figuras de uma peça.

²⁸⁵ Praetorius admite ainda o uso do *tactus major* com o sinal $\text{C}\text{ł}$, mas alerta para que isso resultará num andamento muito lento ($\text{♩} = 40-45$), que só deve ser usado excepcionalmente, «em caso de necessidade» («Du tactus maior alla breve, il [Praetorius] dit qu’il est possible de l’utiliser “en cas de nécessité” [“zur Noth”], mais “très ralenti” [“gar langsam”] (p. 49), quant à l’autre limite, à savoir le tactus minor alla minima, Praetorius a du le percevoir comme trop précipité», DAHLHAUS1987, cap. 6)

Em relação ao *tactus* ternário, o quadro é ligeiramente diferente, pois a semibreve deixa de ser a unidade comum aos dois signos. Assim, o *tactus* de uma peça de signo $\text{C}3$ era sempre marcado à breve (perfeita) e o de uma peça $\text{C}3$ à semibreve (perfeita). Neste caso, Praetorius afirma que, inversamente, o *tactus celerior* corresponderia ao signo $\text{C}3$ e o *tardior* ao $\text{C}3^{286}$ – e, de facto, por não haver distinção entre *major* e *minor*, o *tactus* passava a ser mais lento no $\text{C}3$ (a breve corresponderia possivelmente a cerca de 50-60 bpm) do que no $\text{C}3$ (semibreve a cerca de 70-80 bpm). Deste modo, na prática, a relação de andamentos mantinha-se idêntica à dos signos de métrica binária: uma peça em $\text{C}3$, em que a figura média continuaria a ser a mínima ($\text{♩}=210-240$) continuava a ser mais rápida que uma $\text{C}3$, em que a figura média seria sempre a semibreve ($\text{♩}=150-180$) [TABELA 33].

$\text{C}3$	<i>tactus celerior</i> $\text{♩}=70-80$	<i>tactus à semibreve</i>	♩							
	$\text{♩}=210-240$		♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	figura média
$\text{C}3$	<i>tactus tardior</i> $\text{♩}=50-60$	<i>tactus à breve</i>	♩							
	$\text{♩}=150-180$		♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	figura média

TABELA 33. Relações de *tactus* e andamento dos principais signos de mensuração ternária, com base em Praetorius

De um modo geral, as peças do CANCEIONEIRO DE PARIS reflectem esta prática descrita por Praetorius: se compararmos o signo de mensuração de cada peça com a sua figura média, verificamos que, na grande maioria dos casos, a figura média das peças é a mínima para C ou $\text{C}3$, a semibreve para C ou $\text{C}3$. A minoria das peças que não a cumpre pode dividir-se em três grupos: 1) as que, tendo o signo C , têm como figura média a breve;²⁸⁷ 2) as que, tendo signo C , têm como figura média a mínima;²⁸⁸ e 3) as que, tendo o signo $\text{C}3$, têm como figura média a mínima.²⁸⁹ Cremos que todos estes casos excepcionais correspondem a uma intenção explícita por parte dos escreventes, que passaremos a explicar.

²⁸⁶ Cf. HOULE1987, pp. 21-22.

²⁸⁷ N.ºs 1, 9, 34, 76, 77, 81, 95, 126.

²⁸⁸ N.ºs 2, 21, 31, 50, 73, 90, 101, 108, 110, 112.

²⁸⁹ N.ºs 111 e 113.

- 1) *Signo C, figura média breve*: estas peças pertencem à categoria de peças que Praetorius referiu que poderiam ser regidas em *tactus major*, à breve, portanto, com um andamento mais lento. Com efeito, neste grupo encontramos peças sacras (76, 77, 126) ou peças cuja temática é particularmente lamentosa (1, 9, 34, 81, 95);
- 2) *Signo C, figura média mínima*: trata-se de um artifício que o autor arranhou para indicar uma execução mais célere e vivaz do que a do signo C. Com efeito, a combinação do signo C com a mínima como figura média tem o resultado prático de acelerar o andamento, que passa a ser de $\text{♩} = 160-180$, ou, em terminologia moderna, *vivace*. Este tipo de andamento encontra-se maioritariamente associado a peças de carácter rústico ou popular (caso das peças n.º 2, 21, 31, 50, 90, 101);
- 3) *Signo C3, figura média mínima*: neste caso, parece ter havido uma intenção de indicar um andamento mais rápido (à semelhança do caso anterior), mas que teria sido mais adequadamente representado por um signo C3, visto que, em ambos os casos, a semibreve é perfeita e a figura média é a mínima, e o C3 já corresponde a um andamento muito rápido.

Podemos assim concluir que todos os copistas do CANCEIONEIRO DE PARIS fizeram um uso consciente e consistente dos sinais de mensuração, de acordo com o andamento a que seria suposto executar as peças, contrariando o fenómeno, identificado por Moraes, de um «emprego indistinto» dos sinais C e C na música ibérica a partir dos finais do século XV.²⁹⁰ Desse modo, não só é possível como imperioso procurar aplicar um método de transcrição uniforme para todas as peças.

MÉTODO DE TRANSCRIÇÃO²⁹¹

Consideramos que uma transcrição para notação moderna deve respeitar a marcação do *tactus* e o andamento a que as peças eram tocadas, ao mesmo tempo que adopta os valores médios da escrita musical moderna, em que a unidade-base de um tempo é dada, por padrão, por uma semínima. Neste ponto, é importante fazer uma distinção clara entre o *tactus* e o actual conceito de compasso. De facto, ao olhar para

²⁹⁰ MORAIS1994-5, p. 19.

²⁹¹ A problemática da transcrição de textos musicais tem paralelismos com a da transcrição dos textos poéticos, discutida mais abaixo (cf. §3.2.2. *Transcrição do texto original*). De facto, o problema da transcrição de textos verbais ou musicais, na sua formulação mais básica, é exactamente o mesmo: como reproduzir um texto, simultaneamente respeitando o carácter original e tornando-o inteligível ao leitor moderno? Se para os textos poéticos defendermos que os dois objectivos (respeito absoluto pelo texto e inteligibilidade dos leitores) são inconciliáveis num só método, para os textos musicais não estamos ainda seguros, pelo facto de não haver um método de transcrição consensualizado na comunidade musicológica. Um método de transcrição equivalente ao que usamos para os textos poéticos – ou seja, ter numa página uma simples reprodução da notação musical original e, na página ao lado, uma transcrição moderna, com todas as suas opções editoriais integradas – é um caminho que se nos afigura interessante, mas deixaremos a exploração desse trilho para uma próxima oportunidade.

a TABELA 32 e TABELA 33 à luz da teoria musical moderna, poderíamos ser tentados, à primeira vista, a fazer equivaler ao movimento descendente do *tactus* um tempo forte e ao movimento ascendente do *tactus* um tempo fraco; ou, por outras palavras, fazer equivaler um *tactus* binário a um compasso binário moderno. No entanto, isso implicaria ver nos movimentos ascendentes e descendentes do *tactus* uma hierarquização dos tempos, que não existia antes do século XVII.²⁹² O *tactus* funcionava simplesmente como um metrónomo, em que cada movimento descendente equivalia a um “clique” do metrónomo, ou seja, a um tempo. Por conseguinte, devem ser evitados os compassos modernos com mais de 2 tempos para o *tactus* binário e com mais de 3 tempos para o *tactus* ternário, de modo a não introduzir uma hierarquia de tempos fortes e fracos, inexistente à época, que desvirtuaria potencialmente o carácter multimétrico desta música.

Deste modo, propomos as seguintes equivalências para cada signo de mensuração:

- *Signo C* : sendo o *tactus* batido à semibreve, mas tendo como figura média a mínima, esta deve fazer-se equivaler a uma semínima moderna (pois é a mínima que dá o andamento *allegro* à peça: ♩=♩=120-140), mas os tempos devem ser batidos à mínima moderna, como o *tactus alla semibreve* instrui (♩=60-70); logo, o sinal de compasso moderno mais apropriado seria $\frac{1}{2}$.
- *Signo C♯* : sendo batido à semibreve, e tendo como figura média a mesma semibreve – ou, ocasionalmente, batido à breve quando a figura média é a mesma breve – deve fazer equivaler-se a semibreve a uma semínima (pois é a semibreve que dá a percepção de um andamento *andante* à peça: ♩=80-90), batendo os tempos à mesma semibreve=semínima. Neste caso, o sinal de compasso moderno mais adequado seria $\frac{2}{4}$, que permite representar as duas alternativas de *tactus* admitidas para este signo de mensuração: o *tactus major* (representado pelos tempos fortes dos compassos) e o *tactus minor* (representado pela unidade de tempo, a semínima).
- *Signo C3* : tal como o signo C, é regido à semibreve (perfeita) com a mínima como figura média; no entanto, esta última é excessivamente veloz para ser tomada como unidade de tempo (♩=210-240). Assim sendo, parece mais adequado equivaler a semibreve perfeita a uma semínima com ponto, como unidade de tempo básica de um compasso moderno composto de $\frac{3}{8}$, a um andamento *allegro vivace* (♩.=70-80).
- *Signo C♯3* : contrariamente ao signo C♯, é regido à breve perfeita, mas com a semibreve como figura média, que se move num andamento mais moderado que a mínima do C3. Desse modo, é apropriado equivaler a semibreve à semínima, o que resultará num andamento *allegro* (♩.=♩.=150-180, ou ♩.=♩.=50-60), segundo um sinal de compasso ternário simples $\frac{3}{4}$. Nos referidos casos em que o Copista I usou C♯3 onde seria mais adequado C3, optámos por equivaler o primeiro signo ao segundo, usando, portanto, as equivalências descritas no ponto anterior.

²⁹² Cf. DAHLHAUS1987, cap. 9.

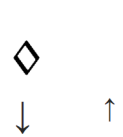
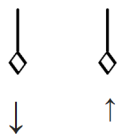


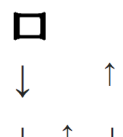
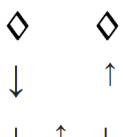

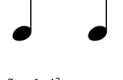
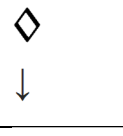
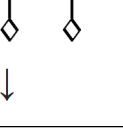


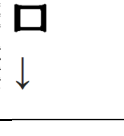
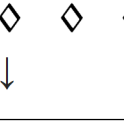
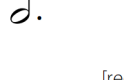

C	$\diamond = 60-70$ 	$\diamond = 120-140$ 	equivalente a	$\text{♩} = 60-70$  [redução 1:2]	$\text{♩} = 120-140$ 
	$\square = 40-50$ 	$\diamond = 80-100$ 		$\text{♩} = 40-50$  [redução 1:2]	$\text{♩} = 80-100$ 
C 3	$\diamond = 70-80$ 	$\diamond = 210-240$ 	equivalente a	$\text{♩} = 70-80$  [redução 1:4]	$\text{♩} = 210-240$ 
	$\square = 50-60$ 	$\diamond = 150-180$ 		$\text{♩} = 50-60$  [redução 1:4]	$\text{♩} = 150-180$ 

TABELA 34. Equivalências de compasso e valores adoptadas na nossa transcrição

Em suma, às peças assinaladas com C será aplicada uma redução de 1:2, com tempo $\frac{1}{2}$; às peças assinaladas com C, C3 e C3 será usada uma redução de 1:4, com tempo $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{8}$, respectivamente.

É importante ainda referir a questão das equivalências de andamentos nos casos em que há uma mudança de *tactus* dentro de uma mesma peça. Nestes casos, cremos que a melhor opção é seguir sempre a velocidade do *tactus* que se atribui a cada signo isoladamente. Com efeito, a manutenção da mesma pulsação na passagem de um *tactus* binário para ternário provoca mudanças abruptas na sensação de andamento, estranhas à natureza da peça. Assim, por exemplo, numa passagem de C3 para C como a que ocorre na peça n.º 111, apesar de o *tactus* à semibreve perfeita passar a ser um *tactus* à semibreve imperfeita, deve adoptar-se a frequência de pulsação associada ao signo C ($\diamond = 70-80 \Leftrightarrow \diamond = 80-100$), pois, caso contrário,

a conservação da mesma frequência de pulsação causaria uma desaceleração exagerada do andamento ($\diamond=70-80 \Leftrightarrow \diamond=70-80$; ou seja, um *allegro* passaria inopinadamente a um *adagio*). Da mesma maneira, uma passagem de C para ♩ 3, como a que ocorre na peça n.º 93, deve corresponder a uma equivalência $\diamond=60-70 \Leftrightarrow \diamond=50-60$, e não a $\diamond=60-70$, que causaria uma aceleração exagerada do *tactus* ternário.

Definidos os sinais de compasso modernos a usar, resta-nos abordar a problemática inerente das barras de compasso.

A aplicação de barras de compasso modernas às transcrições é alvo de objecção por boa parte dos estudiosos, por prejudicar a compreensão da natureza polifónica e implicar o uso de ligaduras numa música onde os ritmos sincopados são uma característica muito comum, resultando numa divisão artificial do ritmo e em falsas acentuações.²⁹³ A solução mais comum para este problema é o sistema *Mensurstrich* (“linha de mensuração”), que consiste em assinalar o *tactus* da peça com linhas verticais entre as pautas, sem as atravessar, permitindo assim manter os valores das figuras musicais sem ligaduras; a desvantagem mais flagrante deste método, ainda que relativamente negligenciável, é o constante corte visual das palavras do texto. Outra solução, seguida por alguns editores, passa pelo uso de barras de compasso modernas quando estas não cortam nenhuma figura, substituindo-as por traços mais curtos quando o fariam [EXEMPLO 15].²⁹⁴



EXEMPLO 15. Método de transcrição que usa barras de compasso excepto quando estas interferem no valor das figuras

Alguns outros académicos opõem-se ao uso destes métodos para a transcrição de música secular, onde as variações e, podemos dizer, ornamentações rítmicas que se desviam do *tactus* são frequentes. Segundo estes, o editor deve explicitar na partitura a sua interpretação rítmica da peça, em lugar de

²⁹³ Cf. ATLAS1998, p. 475.

²⁹⁴ Método seguido, por exemplo, em MOODY1993.

simplesmente assinalar o *tactus* e deixar que seja o executante a fazer a sua própria interpretação.²⁹⁵ Apesar de bem-intencionados na sua pretensão de clarificar a riqueza polirrítmica e polimétrica da canção secular renascentista, estes métodos tendem a impor a sua interpretação rítmica, forçosamente subjectiva, de um texto que pode ter várias leituras, mostrando-se muitas vezes inadequados nos casos em que uma mesma passagem musical é cantada com dois ou mais versos poéticos com acentos textuais diferentes entre si, obrigando a uma flexibilidade de acentos musicais. Para além disto, as sucessivas indicações de mudança de compasso que resultam destes métodos perturbam excessivamente a leitura da partitura, sem vantagem.

Como tal, ainda que seja importante fazer transparecer as subtilezas rítmicas desta música na sua edição moderna, cremos que o editor deve abster-se de impor uma interpretação rítmica, devendo dar preferência a uma representação adequada do *tactus*, que é, afinal, a base da execução de qualquer peça. Ao mesmo tempo, é fundamental, no nosso entender, que a partitura seja visualmente clara e que permita uma fácil compreensão da estrutura global da peça, sem a obscurecer com indicações microanalíticas e, de um modo geral, sem se afastar em demasia do texto musical original.

Assim, e de acordo com estes critérios, o método de transcrição que seguimos reproduz os valores integrais das notas, sem nunca recorrer a ligaduras, assinalando o *tactus* de uma maneira regular, mas discreta, com pequenas marcas verticais cruzando a última linha do pentagrama, evitando o excessivo protagonismo que as barras de compasso modernas ou as linhas de *Mensurstrich* tomam numa partitura, de modo a não perturbar a leitura do ritmo próprio da música. Apenas quando o texto original indica expressamente uma modulação métrica, quer através de mudança do signo de mensuração, quer através de *color*, traduzimos essa instrução por um sinal de mudança de compasso convencional. São ainda usadas

²⁹⁵ O método de transcrição adoptado por Manuel Morais assenta fundamentalmente nesta abordagem, que se baseia nos trabalhos de Otto Gombosi (MORAIS1986, p. XLI) e que parece ter sido pela primeira vez aplicada à música ibérica por Charles Jacobs na sua transcrição de MILÁN1536 (JACOBS1971). Tanto no CANCIONEIRO DE ELVAS como no CANCIONEIRO DE PARIS, Morais procurou fazer uma interpretação rítmica exacta da música, assinalando-a com barras e mudanças de compasso modernas (cf. MORAIS1977, pp. 1-68 e MORAIS1986, pp. 1-87). Consideramos meritório o esforço de uma interpretação rítmica detalhada e analisada caso a caso; todavia, o método de Gombosi não só nos parece excessivamente impositivo (no sentido em que regista na partitura, com carácter definitivo e absoluto, uma interpretação forçosamente subjectiva) como produz um resultado que é gráfica e visualmente muito discutível. De facto, ainda que este método procure evitar as ligaduras, os pentagramas são retalhados por inúmeros sinais de mudança de compasso, dificultando exageradamente a leitura e a compreensão global da peça, e potencialmente causando mais confusão do que esclarecimento ao intérprete sobre o ritmo das peças (problemas exponencialmente exacerbados quando se abandona a sincronização vertical dos compassos, o que resulta num caos visual e transforma a leitura da partitura num quebra-cabeças complexo; cf. edição do CANCIONEIRO DE BELÉM de Morais, MORAIS1988, pp. 51-95). Gil Miranda, na sua edição do CANCIONEIRO DE ELVAS, optou por um híbrido entre o método de Gombosi e o *Mensurstrich*: deste último usou as barras de compasso entre os pentagramas, mas manteve os sinais de mudança de compasso nas pautas, uma opção que acaba por anular a fluidez de leitura que o simples *Mensurstrich* proporcionaria (cf. MIRANDA1987, pp. 1-79).

barras verticais abrangendo todo o pentagrama (como as modernas barras de compasso) apenas para assinalar o final dos versos, conforme o uso do texto original.²⁹⁶

Assim, permitimos que o ritmo de cada passagem musical transpareça através dos valores das figuras e do texto a elas associadas, segundo cada contexto, sem qualquer imposição editorial subjectiva, mantendo um elevado grau de fidelidade ao original, não sobrecarregando a partitura com elementos desnecessários e, desse modo, assegurando uma leitura limpa e escorreita do texto musical.

3.1.5. Outros elementos da notação musical

LIGADURAS

São usadas, como referimos anteriormente, apenas 12 ligaduras em todo o cancionero,²⁹⁷ evidenciando a sua progressiva obsolescência na escrita polifónica. É relativamente consensual que, quando elas existem, não deve ser articulada mais do que uma sílaba nas respectivas notas; porém, geralmente, considera-se que esta indicação não era a função primária da ligadura, que seria uma mera conveniência vestigial da notação medieval sem uma função primária determinada na notação mensural que não para poupar espaço e agilizar a notação musical por ser mais rápida de escrever.²⁹⁸ Porém, o uso de ligaduras no CANCIONEIRO DE PARIS parece contrariar essa noção, até certo ponto; aqui, as ligaduras aparentam ter sido expressamente utilizadas como uma instrução para o cantor prolongar a sílaba actual em locais onde seria expectável, pelo fraseado musical, que se articulasse a sílaba seguinte. Com efeito, as regras de colocação do texto na música ditavam que cada mínima ou figura de valor superior deveria corresponder a sílabas diferentes:²⁹⁹ ao aplicar a ligadura, o copista instruía claramente o cantor a não aplicar essa regra.

O exemplo mais claro e eloquente deste propósito é o do primeiro verso da peça n.º 103: pela regra citada, o cantor do tiple poderia ser tentado a articular a sílaba *-ra* da palavra «tristura» na penúltima mínima (ré), ficando sem nova sílaba para articular na última (dó); a ligadura assegura que, no respeito da prosódia, o prolongamento é feito entre mi e ré, sobre a sílaba tónica *-tu-*, e não entre ré e dó, sobre a sílaba átona *-ra* [EXEMPLO 16].



EXEMPLO 16. Primeiro verso do tiple da peça n.º 103

²⁹⁶ Cf. *infra*, §3.1.5. *Outros elementos da notação musical*, Barras verticais.

²⁹⁷ Cf. *supra*, §1.2.2. *Descrição e análise das notações musicais*.

²⁹⁸ MEAD2007, p. 368; DEFORD2015, p. 35.

²⁹⁹ Cf. *infra*, §3.1.6. *Aplicação do texto à música*.

Encontramos outro exemplo idêntico na peça n.º 117, desta vez na voz do baixo: no final do segundo verso, há uma ligadura que garante que a sílaba tónica *se-* da palavra «*seso*» é prolongada para a mínima seguinte que, caso contrário, requeria articulação de sílaba diferente [EXEMPLO 17].



EXEMPLO 17. Segundo verso do baixo da peça n.º 117

Ressalve-se, no entanto, que este uso da ligadura não era consistente nem sistemático em todos os casos que o requeriam; de facto, na mesma peça, há uma passagem na linha do tenor (terceiro verso), em tudo idêntica à que acabámos de ver no baixo, mas onde o copista dispensou a ligadura [EXEMPLO 18].



EXEMPLO 18. Terceiro verso do tenor da peça n.º 117

Seja como for, qualquer um dos outros propósitos que se atribuem às ligaduras não parece ser aplicável às ligaduras do nosso cancioneiro: o espaço não parece ter sido uma preocupação dos copistas, já que todas as notas são escritas com bastante espaço entre elas; nem parece que tenham sido usadas por serem mais rápidas de escrever – se fosse esse o caso, seriam, certamente, muito mais recorrentes.

Na nossa edição, respeitámos as instruções das ligaduras para a aplicação do texto à música, tendo optado pelo convencional colchete para as assinalar.

COLORAÇÃO

Como também já vimos, o uso de *color* é igualmente parcimonioso. A sua função, nas instâncias em que ocorre no cancioneiro, é assinalar conjuntos de notas cuja execução rítmica contraria o *tactus* regular da respectiva peça. Numa das peças, de métrica ternária, ocorre duas vezes para assinalar grupos rítmicos jâmbicos, isto é, conjuntos de $\blacklozenge \blacksquare$ em vez dos regulares $\square \lozenge$ (n.º 65); em outra é um *minor color* de $\blacklozenge \blacklozenge$ numa peça de métrica binária, que geralmente se faz equivaler a um grupo $\lozenge \blacklozenge$ (n.º 18); nas outras 2 peças, assinala hemíolas de métrica binária em peças de métrica ternária ($\blacksquare \blacksquare$ no n.º 89, $\blacklozenge \blacklozenge$ no n.º 113).

Na nossa transcrição assinalámos a coloração não só com o convencional colchete quebrado, mas também, como dissemos anteriormente, assinalando na pauta uma mudança de compasso, para reforçar que se trata de uma alteração métrica expressamente indicada no texto musical original, e não de uma sugestão editorial.

Ocasionalmente, faz-se uso do *punctus divisionis* nas peças de metro ternário para assinalar a separação de duas semibreves em *tactus* diferentes (das peças com signo de mensuração ternário, cerca de um terço recorre ao *punctus divisionis*). Também algumas breves são assinaladas com *punctus divisionis* (por vezes chamado, neste caso, *punctus perfectionis*).

Na nossa transcrição regularizámos a notação de acordo com a escrita moderna, mas assinalámos, no comentário crítico, as semibreves que têm *punctus divisionis*, as breves que têm *punctus perfectionis* e as breves perfeitas que, com o valor de três semibreves, não têm qualquer ponto.

Existe ainda um único caso do que poderá configurar um *punctus alterationis*, na forma de um pequeno “2” no meio de duas semibreves (n.º 86).³⁰⁰ No entanto, não parece ser possível duplicar o valor de qualquer uma destas notas, pelo que a função deste sinal, no contexto em que aparece no CANCIONEIRO DE PARIS, não é clara.

BARRAS VERTICAIS

Na maioria das peças, são usadas linhas verticais simples, idênticas às modernas barras de compasso, para assinalar o fim de cada verso. Mais do que guias para a aplicação do texto, parecem funcionar principalmente como marcos de referência para a coordenação da execução de peças a várias vozes, uma vez que estão praticamente ausentes das peças a uma voz.³⁰¹ De facto, em peças homofónicas, as barras verticais ocorrem no mesmo local em cada voz, permitindo assim aos cantores orientarem-se em relação às linhas uns dos outros. Por este facto, é normal que estas barras estejam ausentes da única peça imitativa do cancionero (n.º 102), e igualmente de outras peças que, não sendo propriamente imitativas, contêm elementos de imitação (n.º 87) ou entradas de vozes sucessivas (n.º 106, n.º 112). Mas, fora estes casos, há uma sequência de peças consecutivas (n.º 107 a 111) em que a ausência de barras é difícil de compreender, visto que são tão homorrítmicas quanto as outras. Na nossa transcrição, seguimos o uso dos copistas do cancionero, assinalando os finais dos versos com linhas verticais contínuas, quando registadas no texto original, e a tracejado, quando não registadas, mas aplicáveis.

Para além das barras verticais simples, nos vilancetes e cantigas (de forma A|BBA ou derivada) são usadas barras duplas para separar a secção A (estribilho/volta) da secção B (mudanças), ocasionalmente com sinal de repetição. Na nossa transcrição, usamos a convenção da notação musical moderna para assinalar as devidas repetições das secções (com barra dupla e de repetição no final da secção A e início da secção B, barra de repetição no final da secção B, e respectivas indicações de *Fine* e *D. C. al Fine*).

³⁰⁰ Esta forma ocorre também, por exemplo, no CANCIONEIRO DE LA COLOMBINA (QUEROL1975, p. 77).

³⁰¹ Há peças a uma voz em que as linhas verticais foram verosimilmente acrescentadas pelo Copista VI.

O *signum congruentiae*, ou presa, é um sinal que encontramos com frequência nos cancioneiros portugueses e espanhóis. É comumente aceite que, no contexto da música secular ibérica – tal como na música secular francesa³⁰² – estará relacionado com a prática de repetição, que o teórico espanhol Juan Bermudo refere;³⁰³ todavia, não há consenso entre os musicólogos sobre a sua função exacta.³⁰⁴ Como tal, na nossa transcrição, optámos por registar o sinal no mesmo local onde os copistas do CANCIONEIRO DE PARIS o fizeram, sem arriscar uma interpretação definitiva da sua função.

3.1.6. Aplicação do texto à música

A questão da aplicação do texto à música, no contexto da transcrição de música renascentista para notação moderna, é possivelmente a problemática que mais subjectividade admite no seu tratamento editorial. Existe um conjunto de regras que se depreendem dos vários tratados teóricos da época, mas à semelhança do que acontecia com a *musica ficta*, a aplicação destas regras em simultâneo poderia, em muitos casos, provocar resultados conflituantes, sendo muitas vezes necessário ignorar uma regra em favor de outra. Frequentemente, eram os próprios cantores que, *ad hoc*, faziam a distribuição do texto pela música – o teórico Gaspar Stocker advogava mesmo que cabia ao intérprete melhorar esse aspecto, caso o compositor tivesse sido negligente.³⁰⁵ Não havia, portanto, uma forma correcta, única e exclusiva de distribuir as sílabas pelas notas musicais³⁰⁶ – tal se comprova, de resto, no cotejo de peças concordantes em manuscritos diferentes, em que a escrita musical (desdobramento de notas, etc.) revela distintas alternativas de aplicações do texto à música.³⁰⁷

Em relação a esta problemática, os indícios fornecidos pelos textos musicais do CANCIONEIRO DE PARIS são escassos. Com efeito, e à semelhança do que sucede com grande parte dos demais cancioneiros da época,³⁰⁸ houve escassa preocupação em fazer corresponder o texto à música por parte dos escreventes do nosso cancioneiro. Para os copistas originais, essa questão nem sequer se colocou para as peças a uma

³⁰² Cf. EPP2009, pp. 109-122.

³⁰³ MORAIS1986, p. XXIII.

³⁰⁴ Miranda afirma que o sinal tem exclusivamente a ver com a prática instrumental das peças (MIRANDA1987, p. XXI). Já Querol Gavaldá e Morais defendem que se trata de uma indicação de repetição do(s) respectivo(s) verso(s) que assinala (QUEROL1975, p. 74; MORAIS1986, pp. XXIII-XXIV), interpretação que parece mais provável, até porque corresponde a função idêntica que o sinal assume nas colectâneas de *chansons* de Attaignant (EPP2009, p. 118). Querol Gavaldá avança a hipótese de que o sinal poderia indicar ainda «*el fragmento que coreaba el público*» (QUEROL1975, p. 74).

³⁰⁵ MECONI1992, p. 285.

³⁰⁶ Segundo Meconi, era «*an element that was likely to vary with each performance*» (MECONI1992, p. 288).

³⁰⁷ Por exemplo, a peça n.º 85, *De vos y de mí quexoso*, apresenta, em diversas ocasiões, breves que na sua versão do CANCIONEIRO DE ELVAS são desdobradas em duas mínimas, obrigando a uma colocação do texto diferente da sugerida pela versão do CANCIONEIRO DE PARIS (cf. comentário crítico no Volume II).

³⁰⁸ Por exemplo, no CANCIONERO DE PALACIO (cf. ANGLÉS1947-51, vol. 1, p. 42), ou no CANCIONEIRO DE ELVAS (cf. FERREIRA1989, p. XV).

voz, pois sob as pautas registaram apenas o *incipit* dos textos; mas nas peças a três vozes, onde anotaram todos os versos dos estribilhos na partitura, fizeram uma distribuição do texto que, ocasionalmente, revela já alguma preocupação em fazer coincidir o início de um verso com o início da frase musical respectiva.

Outro elemento importante que pode ajudar a compreender a distribuição do texto pela música são as indicações de repetição de determinados versos ou grupos de palavras que, pontualmente (ou frequentemente, no caso do Copista VI) foram registadas na partitura, quer através de sinais específicos (« ~ » ou « / . », pelo Copista I; « .2. » pelo Copista VI), quer através do registo expresso, por extenso, das palavras repetidas.³⁰⁹ Também as ligaduras, embora extremamente raras, orientam a distribuição de sílabas, como já vimos. As barras verticais, ao assinalarem o fim de cada verso (e o início do seguinte), fornecem igualmente pistas adicionais para a distribuição do texto.

Além dos poucos casos abrangidos por estas indicações preciosas, mas escassas, apenas as peças altamente silábicas, em que a cada nota corresponde uma sílaba, não oferecem dúvidas na colocação do texto.³¹⁰ Para as restantes peças, salvo no início e no fim dos versos, é muito difícil, senão impossível em alguns casos, conhecer com exactidão como se distribuiriam as sílabas pelas notas na maior parte das peças.

Deste modo, conscientes de que qualquer decisão editorial neste aspecto incorre em parte em experimentação subjectiva, procurámos que a distribuição do texto se orientasse pelas regras gerais dos teóricos da época: a música deve respeitar a prosódia e adaptar-se à acentuação do texto; divisões semânticas do texto devem corresponder a cadências musicais; não deve atribuir-se mais de uma sílaba a notas ligadas; cada mínima, ou nota de maior valor, deve corresponder a uma sílaba, excepto quando se seguem a uma série de notas curtas.³¹¹

O cumprimento da primeira regra, sendo por vezes impossível pela natureza da própria escrita musical, oferece uma dificuldade acrescida nos géneros de forma fixa, como é o caso do vilancico: os versos da volta e do estribilho, que partilham a mesma música, frequentemente não coincidem nas suas acentuações. Por conseguinte, não são raros os casos em que a música respeita a acentuação prosódica do texto do estribilho, mas o mesmo não acontece com o texto das voltas (ou vice-versa), causando deste modo inevitáveis desfasamentos entre acento musical e textual.

A última regra é igualmente impossível de cumprir em todas as situações mas, de qualquer modo, indica que a atribuição de uma única sílaba a várias notas de valores longos ou médios não era uma prática

³⁰⁹ Na peça n.º 129, o escrevente indicou a repetição das palavras «não tragais» no primeiro verso através de um sinal de repetição: «Não tragais ./ [*não tragais*] borzeguis pretos». No texto escrito por baixo da linha de tiple da peça n.º 118, o copista indicou por extenso a repetição das palavras «do mal»: «do mal *do mal* ficarão mos danos». A peça n.º 63 atesta, de maneira igualmente explícita, uma prática de acrescentar palavras estranhas ao texto poético original para enfatizar a repetição de um verso: neste caso concreto, a palavra «*mas*» não faz parte do poema, aparecendo apenas no texto sob a música: «adónde le hallaría / *mas* adónde le hallaría».

³¹⁰ Peças como a n.º 80, 82, 91, e outras com as características referidas em §2.3.1. *Prosódia*.

³¹¹ Cf. MECONI1992, pp. 284-285 e ATLAS1998, p. 288.

reconhecida pelos teóricos;³¹² na realidade, uma observação tendencialmente rigorosa desta norma obrigaria por vezes à repetição de palavras, uma prática – essa sim – que os teóricos reconhecem e admitem.³¹³ De resto, algumas peças do nosso cancionero corroboram inequivocamente essa prática, quer explicitamente, através de indicações explícitas no texto, como já vimos; quer implicitamente, através da sua escrita musical – a repetição do texto é inevitável quando, por exemplo, o número de notas repercutidas excede o número de sílabas do texto correspondente [EXEMPLO 19].



EXEMPLO 19. *Exemplo de repetição de palavras não indicada no texto mas “forçada” pela escrita musical (n.º 110)*

Por essa razão, na nossa transcrição, não nos coibimos de repetir palavras, orações e versos para evitar longos melismas, uma opção que, de resto, reforça a importância do texto, no respeito pelos ideais humanísticos em voga, que a alternativa contraria. A peça n.º 102 é um exemplo paradigmático de como a repetição de palavras é forçosa não só para a correcta transmissão do texto, como para a acentuação da sua expressividade [EXEMPLO 20].



EXEMPLO 20. *Primeiro verso do tiple da peça n.º 102: aplicação do texto em Moraes [em cima] e na nossa transcrição [em baixo]*

³¹² No entanto, é frequente nas edições modernas de música renascentista.

³¹³ ATLAS1998, *ibidem*.

3.2. Problemáticas de interpretação, transcrição e edição textuais

3.2.1. A questão da fonologia na modernização do texto

O estudo da pronúncia histórica das palavras é um tema importante para a interpretação da música antiga, no sentido em que permite aproximar a música e a sua sonoridade do produto original, como pretendido pelo compositor ou como interpretado pelos cantores.³¹⁴ Nesse sentido, a modernização dos textos antigos não deve ser feita acriticamente, com uma actualização da ortografia conforme a norma em uso actualmente, mas sim tendo em conta a pronúncia da época.

De resto, o século XVI é, precisamente, um período de charneira na evolução da fonologia das línguas castelhana e portuguesa, que passavam por uma transformação profunda da pronúncia. No caso do idioma espanhol, essa transformação traduziu-se em inúmeras mudanças na ortografia, que actualmente a separam da grafia comum no Renascimento;³¹⁵ no nosso idioma, o impacto das mutações fonológicas na escrita não foi tão significativo, mas deixou também algumas marcas.³¹⁶

Como tal, na modernização dos textos, mantivemos todas as particularidades ortográficas que reflectem a pronúncia da época. No caso do castelhano, isso é particularmente visível nos seguintes casos:³¹⁷

- no uso do *ç* e *z* (africadas alveolares surda e sonora, [ts] e [dz]), no lugar do actual *z* e *c* (fricativa dental surda [θ]), respectivamente – *coraçón* por *corazón*; *hazer* por *hacer*;
- no uso do *x* (fricativa palato-alveolar surda, equivalente ao nosso *x* ou actual *ch*, [ʃ]), no lugar do actual *j* (fricativa velar surda [x]) – *quexoso* por *quejoso*, *dexar* por *dejar*;
- no uso do *v* (friactivo labiodental [v]), no lugar do actual *b* – *amava* por *amaba*;
- no uso dos dois *ss* no lugar do actual *s* – *dessear* por *desear*.

Mantivemos, portanto, as grafias originais nestes casos; optámos também por conservar as contracções arcaicas *dél*, *dela*, *daquel*, etc., comuns na época.

Nos textos em português, as diferenças mais notáveis em relação à grafia actual são as formas *ũa* e *algũa* por *uma* e *alguma* – em que o *u* era nasalado³¹⁸ – e arcaísmos como *pera*, *preguntando*, *percure*, *polo*, etc. cuja pronúncia era, naturalmente, distinta dos seus equivalentes actuais (*para*, *perguntando*, *procure*, *pelo*).

Um factor adicional importante a ter em conta é que o castelhano falado em Portugal seguia a fonologia portuguesa,³¹⁹ e que seria, portanto, essa a pronúncia praticada nos textos cantados. De facto, os lusismos dos copistas originais do CANCIONEIRO DE PARIS denunciam a pronúncia “à portuguesa” das palavras espanholas, nomeadamente com a nasalização das sílabas terminadas em consoante nasal,

³¹⁴ Cf. WRAY1992, pp. 298-299.

³¹⁵ Cf. LAPESA1981, pp. 204-207.

³¹⁶ Para uma resenha da evolução histórica da fonologia do português, ver TEYSSIER1980, pp. 50-83.

³¹⁷ Cf. LAPESA1981, pp. 204-207.

³¹⁸ Cf. TEYSSIER1980, p. 55.

³¹⁹ *Idem*, p. 46.

indicada, como já vimos, pelo uso indiscriminado de *m* e *n* na escrita.³²⁰ No sentido de reflectir essa prática, optámos também por preservar os lusismos que denunciam uma pronúncia claramente distinta da castelhana (*pera* em vez de *para*, por exemplo); pretendemos deste modo preservar a idiossincrasia histórica dos textos do CANCIONEIRO DE PARIS no seu contexto particular, evidenciando o seu cunho português.³²¹

3.2.2. *Transcrição do texto original*

À semelhança dos aspectos que tratámos em relação à edição musical, também a transcrição de textos históricos se reveste de problemáticas que não reúnem o consenso dos académicos. Usualmente, os métodos de transcrição posicionam-se algures entre dois extremos opostos, mais próximos de um ou de outro, consoante as convicções do autor. Um dos extremos corresponde à edição diplomática: uma transcrição acrítica, que procura representar o mais rigorosa e fielmente possível todas as características da grafia original, incluindo abreviaturas, lacunas e erros; o outro é o da edição interpretativa com total e completa actualização e modernização do texto conforme a ortografia moderna.

Naturalmente, ambos os métodos têm vantagens e problemas. O primeiro tende a apresentar uma dificuldade desmesurada de leitura, perturbada pelas abreviaturas e ortografias desusadas, deixando para o leitor o esforço ingrato de decifrar estes aspectos formais da escrita, o que é um obstáculo para a escorreita interpretação do conteúdo. O segundo tende a aniquilar todos os elementos históricos do texto, apagando vestígios de diferentes usos da língua que poderiam oferecer pistas preciosas, não só paleográficas (por exemplo, elementos que permitam traçar a origem dos documentos, como é o caso dos lusismos do nosso cancionero) mas para os estudos da linguística histórica.

Como dissemos, apesar de a maioria dos autores concordar na adopção de um método conciliatório entre estes dois extremos, o grau de distância entre um extremo ou outro gera celeuma.³²² A nosso ver, o problema está no facto de o princípio de transcrição que advogam se propor encontrar um meio-termo que é impossível de alcançar; com efeito, na prática, os autores que discordam uns dos outros incorrem todos nas mesmas contradições entre os princípios e as normas de transcrição que sugerem.³²³ Mais

³²⁰ Cf. §1.2.1. *Descrição e análise das grafias das escritas textuais*.

³²¹ De facto, não seria avisado ignorar a presença destes elementos, pois alguns deles poderão constituir indícios de uma eventual autoria portuguesa.

³²² Os princípios de transcrição que o historiador Oliveira Marques advoga, por exemplo, que se situam mais próximos do primeiro extremo, são severamente criticados por Avelino de Jesus da Costa, que os considera «ultrapassados», «rígidos», «servis» (COSTA1993, pp. 11-12).

³²³ Ao elencar os critérios de transcrição de manuscritos que considera preferíveis, Oliveira Marques afirma que «o respeito absoluto pela ortografia do texto original [...] deve constituir a essência de toda a transcrição», para logo a seguir defender que se desenvolvam abreviaturas para «ajudar a uma compreensão maior do texto original» (DIAS1987, p. IX). Já Avelino da Costa, que partilha os mesmos princípios gerais de transcrição, não podia expor de maneira mais evidente a contradição nos termos que eles implicam: «a transcrição e edição dum texto deve fazer-se de modo a conciliar dois princípios fundamentais: respeito absoluto pelo texto, sem nada lhe acrescentar, suprimir ou alterar, sem advertir previamente o leitor [*sic*] – 2) inteligibilidade do texto, tornando-o acessível aos utilizadores pelo desdobramento das abreviaturas, a actualização de maiúsculas e minúsculas, o emprego da indispensável pontuação, abertura de alíneas, etc.» (COSTA1993, p. 42). Como se pode falar em respeito absoluto pelo texto original e ao mesmo

concretamente, os autores que defendem um «respeito absoluto pelo texto original» são os que, ao mesmo tempo, advogam que se desdobrem as abreviaturas do texto original, o que não só viola esse «respeito absoluto» como, na prática, resulta frequentemente numa mistura inconsistente de grafias contemporâneas e antigas, ou então num exercício de adivinhação.³²⁴

Afinal, os dois tipos de transcrição cumprem objectivos opostos – um optimiza a compreensão da forma da escrita, outro optimiza a compreensão do conteúdo do texto – e quando se tenta conciliá-los com um só método, falham-se ambos os objectivos. Por conseguinte, se quisermos abranger simultaneamente os dois extremos, há apenas uma forma de o fazer satisfatoriamente: usar os dois métodos paralelamente, cada um na sua coluna, tirando assim partido das vantagens de ambos e mitigando os problemas de cada um isoladamente.

Assim, optámos por esta solução para a transcrição do conteúdo poético do *CANCIONEIRO DE PARIS*, que nos permite, de facto, apresentar o mais fidedignamente possível a forma original do texto e, simultaneamente, uma transcrição moderna, com actualização da ortografia, para uma melhor compreensão do seu conteúdo.

MÉTODO DE TRANSCRIÇÃO

O nosso método consiste, portanto, na transcrição de cada poema em duas colunas: a da esquerda representa a forma original do texto, com conservação integral da grafia, incluindo abreviaturas, ligaturas e correcções por diferentes mãos; a da direita corresponde ao mesmo texto, mas com grafia actualizada, para permitir uma leitura e compreensão mais eficazes do seu conteúdo.

Mais concretamente, serão adoptadas as seguintes convenções na primeira coluna:

- o texto original é grafado em tipo regular; as emendas e aditamentos por mãos tardias são grafados em tipo *itálico*;
- as diferentes escritas intervenientes são identificadas por meio de letras³²⁵ do lado esquerdo do texto ou, no caso de emendas a um texto já existente, entre colchetes e superiores à linha, imediatamente a seguir à palavra acrescentada ou corrigida (exemplo: uma palavra da escrita Z acrescentada no meio de um texto de outra escrita será indicada como «*palavra*^[Z]»; uma palavra corrigida será indicada como «*pal~~e~~avra*^[Z]»)

tempo defender assim a sua adulteração? Pela nossa parte, parece-nos evidente que o desdobramento de abreviaturas desvirtua – na mesma medida, por exemplo, que a actualização da grafia dos *i/j* e *u/v*, que Oliveira Marques já critica – o «quadro exacto dos modos de escrever do homem do passado» (*ibidem*) ou «a história da linguagem e da escrita [...] com os seus valores filológico, fonético, linguístico» (COSTA1993, p. 12) que estes mesmos autores defendem que deve ser preservado.

³²⁴ Sabendo, por exemplo, que os copistas do *CANCIONEIRO DE PARIS* alternavam indiscriminadamente entre *m* e *n* na grafia das vogais nasais, como desdobrar, por exemplo, a palavra «ficãdo»? Quer se optasse pela grafia moderna «ficando» ou se arriscasse um «ficamdo», estar-se-ia inevitavelmente a tomar uma opção especulativa totalmente infundada, que desvirtuaria a forma original da escrita.

³²⁵ Conforme a nomenclatura usada em §1.2.1. *Descrição e análise das grafias das escritas textuais*.

- nos casos em que seja impossível ou muito difícil determinar a mão responsável por uma pequena emenda ou correcção, esta será assinalada antes da letra original corrigida, e sem indicação de escrita superior à linha (exemplo: «pal~~a~~œvra»)
- as rasuras presentes no texto original serão indicadas com rasurado (exemplo: ~~palavra~~)
- as palavras raspadas no texto original serão indicadas com rasurado duplo (exemplo: ~~palavra~~)
- será respeitado o espaçamento original das palavras;
- havendo várias versões da mesma palavra (por exemplo, quando os versos escritos sob a música de cada voz divergem entre si, e/ou da versão textual completa), daremos preferência à lição com maior ocorrência ou, sendo todas as versões diferentes, à lição da voz superior. As lições alternativas serão registadas em nota de rodapé.

Na segunda coluna, em que apresentamos uma transcrição modernizada e crítica, seguimos os seguintes critérios:

- desdobramento de todas as abreviaturas e contracções – admitindo-se o uso de apóstrofo quando tal for vantajoso na clarificação da métrica – e regularização do espaçamento entre palavras;
- estabilização da grafia consoante a fonologia da época, tal como referido no ponto anterior (§3.2.1);
- actualização ou inserção de pontuação segundo a convenção ortográfica actual, em função do sentido do texto;
- sempre que houver uma emenda ao texto original feita pelo mesmo copista, ou por copista tardio, demos preferência à versão corrigida, salvo quando esta for manifestamente duvidosa ou preterível em relação à versão original.³²⁶

³²⁶ Por exemplo, na peça n.º 110, com texto em português, o Copista VII emendou erradamente a palavra portuguesa «sim» para «si»; preferimos, naturalmente, o original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XVI foi um século de grande florescimento das artes em Portugal, mas o conhecimento actual sobre a música portuguesa desse período encontra-se ainda pouco sistematizado, em parte devido ao facto de tantas fontes importantes só muito recentemente terem sido objecto de estudo, e de outras tantas ainda estarem por estudar, por divulgar, ou mesmo até, muito provavelmente, por descobrir.

O CANCIONEIRO DE PARIS foi descoberto e estudado pela primeira vez nos anos 1960, mas o seu contributo para o conhecimento da música deste período parece ainda ser subestimado. Com a nossa descrição exhaustiva da sua forma e conteúdo, e a abordagem de novas perspectivas de análise, cremos que lográmos estabelecer uma base cientificamente sólida e rigorosa sobre este códice, e definir com mais clareza a sua situação histórica e musical, ajudando a uma melhor compreensão da sua real importância para a história da música de Portugal.

Os dados que recolhemos a partir de uma análise codicológica e paleográfica aprofundadas e exaustivas, bem como da identificação de concordâncias e estabelecimento de relações com outros manuscritos coevos, e o resultante trabalho relativamente à datação e à cronologia da sua constituição, permitiu-nos compreender que o CANCIONEIRO DE PARIS constitui, com efeito, uma fonte única, cuja importância para a história da música de Portugal vai muito para além do facto de ser o códice de origem portuguesa com a maior colecção de peças profanas, como já se sabia. Com efeito, a datação da elaboração da camada original no período 1545-70 significa que, com muita probabilidade, o cancioneiro constitui a mais antiga fonte de música portuguesa renascentista conhecida. Não apenas isso, mas contém um repertório de géneros variados, que principia nos inícios do século XVI e se estende até meados do mesmo século, apresentando assim uma amostra da evolução estilística da música profana executada em Portugal ao longo desse período de tempo, que permitirá situar o repertório no contexto dos estilos e escolas de composição coevos e poderá eventualmente permitir a identificação da origem portuguesa de algumas peças, ou mesmo de autores. O estabelecimento de novas concordâncias entre as melodias do cancioneiro e peças de cancioneiros ibéricos e o trabalho de reconstituição das linhas musicais que acompanhavam as melodias do cancioneiro, lançam também bases para o estudo das relações de parentesco entre o repertório português e espanhol que poderão ajudar a compreender os processos de formação, transmissão e evolução

deste repertório, nomeadamente a determinação de antecedentes comuns, a reconstituição de melodias populares, e a identificação de processos evolutivos de transformação das melodias e dos arranjos polifónicos que estabelecem diferentes tradições em cada país.

Iniciámos também o estudo de indicadores estilísticos e a identificação de recursos de expressividade musical; ainda que muito embrionário, esperamos que possa contribuir para um futuro trabalho de caracterização aprofundada da música secular em Portugal, determinar as tendências de gosto e de composição musical dos primeiros dois terços do século XVI e inseri-las num contexto musical alargado, que nos permitirá compreender como elas comparam com as suas congéneres europeias.

Por outro lado, o trabalho de descrição e análise da notação e do vocabulário musicais usados no cancionero revelam aspectos da escrita musical que podem ser valiosos para o estudo de interpretação histórica, e têm naturalmente consequências ao nível do tratamento editorial destas peças, abrindo caminho a que as interpretações deste repertório possam ser ainda mais historicamente informadas.

A identificação das concordâncias literárias e a análise dos textos poéticos do cancionero permitiu ainda estabelecer relações com o repertório de alguns dos mais conceituados poetas portugueses de quinhentos, como Camões e o seu círculo, revelando o material original em que estes poetas se inspiraram para as suas próprias composições, e desse modo ajudando a clarificar a história da literatura portuguesa da época e o papel da música nesse domínio.

Podemos assim afirmar que o CANCIONEIRO DE PARIS constitui uma fonte única e riquíssima, pela multiplicidade e pela abundância de dados que fornece para os mais diversos estudos musicais e literários, fundamental para uma compreensão alargada do repertório em estudo e, em última análise, para que se possa alcançar uma historiografia abrangente, aprofundada e metódica da música portuguesa, que permita enfim traçar um cenário completo da prática e da teoria musicais no Portugal renascentista, e determinar o seu papel no contexto da música ibérica e europeia. Neste contexto, esperamos que este trabalho possa ser um contributo para que o CANCIONEIRO DE PARIS seja, por fim, devidamente valorizado.

BIBLIOGRAFIA

NOTA: de modo a serem facilmente identificáveis no corpo do texto, as referências bibliográficas seguem uma codificação específica, composta de combinações de texto em versaletes e numerais identificando autor e ano da publicação ou, no caso de manuscritos e impressos sem autor, o título comum ou o arquivo em que se localizam, com a respectiva cota.

Fontes manuscritas

ANTT2209	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ms. livraria 2209 (reprodução em linha disponível em < http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4248803 > [consultado em 2017-04-20])
BNF307	Bibliothèque Nationale de France, ms. Espagnol 307
BOLONHA16	Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (RISM I-Bc), ms. Q.16 (reprodução em linha disponível em < http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=6936 > [consultado em 2017-03-28])
CANCIONEIRO DE CORTE E MAGNATES	[<i>Cancioneiro de Corte e Magnates</i>]. Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, ms. CXIV/2-2 (reprodução em linha disponível em < http://www.bdalentejo.net/BDABra/BDADigital/Obra.aspx?id=440 > [consultado em 2017-03-28])
CANCIONEIRO DE ELVAS	[<i>Cancioneiro Musical de Elvas</i>]. Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas (RISM P-Em), ms. 11793 (reprodução em linha disponível em < http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/de/IMSLP328281-PMLP531255-cancioneiro_musical_de_elvas.pdf > [consultado em 2017-03-05])
CANCIONEIRO DE ÉVORA	[<i>Cancioneiro de Évora</i>]. Biblioteca Pública de Évora, ms. CXIV/1-17 (não consultado; edição e transcrição em ASKINS1965)
CANCIONEIRO DE LISBOA	[<i>Cancioneiro Musical de Lisboa</i>]. Biblioteca Nacional de Portugal (RISM P-Ln), ms. CIC60 (reprodução em linha disponível em < http://pemdatabase.eu/source/36335 > [consultado em 2017-03-28])
CANCIONEIRO DE PARIS	[<i>Cancioneiro Musical de Paris</i>]. Biblioteca da École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris (RISM F-Peb), Ms. Masson 56 (reprodução em linha disponível em < http://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche.php?COMPOSITION_ID=14073 > [consultado em 2017-03-05])
CANCIONEIRO FERNANDES TOMÁS	[<i>Cancioneiro Fernandes Tomás</i>]. Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, ms. 1080 (reprodução fac-similada em MNAE1971)
CANCIONERO CLASSENSE	<i>Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana</i> [<i>Cancionero Classense</i>]. Biblioteca Classense di Ravenna, ms. 263 (não consultado; edição e transcrição em PINTACUDA2005)
CANCIONERO DE BELÉM	[<i>Cancioneiro Musical de Belém</i>]. in: MNAE3391, ff. 58-74
CANCIONERO DE LA COLOMBINA	[<i>Cancionero de la Colombina</i>]. Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilha (RISM E-Sco), ms. 7-I-28 (reprodução em linha disponível em < http://imslp.org/wiki/Cancionero_de_la_Colombina_(Various) > [consultado em 2017-03-28])
CANCIONERO DE PALACIO	[<i>Cancionero Musical de Palacio</i>]. Biblioteca del Palacio Real de Madrid (RISM E-Mp), ms. II/1335 (olim 2-1-5) (reprodução em linha disponível em < http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01335/index.html > [consultado em 2017-03-05])
CANCIONERO DE WOLFENBÜTTEL	[<i>Cancionero de Wolfenbüttel</i>]. Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel, ms. Cod. Guelf 75.1 Aug. 8

CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM	<i>[Cancionero del British Museum ou Cancionero de Rennert]</i> . British Library, ms. Add. 10431 (reprodução dos textos em linha disponível em DUTTON, LBI)
CANCIONERO DEL CARMELO DE VALLADOLID	<i>Libro de Romanzes i Coplas desta Casa de la Concepción del Carmen</i> . Archivo del Convento de las MM. Carmelitas Descalzas de Valladolid, ms. 24-125 (não consultado)
CANCIONERO SEVILLANO DE NUEVA YORK	<i>[Cancionero Sevillano de Nueva York]</i> . Library of the Hispanic Society of America, ms. B 2486 (não consultado; edição e transcrição em FRENK&AL1996)
CANCIONERO TOLEDANO	<i>[Cancionero Toledano]</i> . Biblioteca Nacional de España, ms. 17689 (não consultado)
CARTAPACIO DE PADILLA	<i>[Cartapacio de Pedro de Padilla]</i> . Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II/1579 (reprodução dos textos em linha disponível em DUTTON, MP7)
CARTAPACIO DE PEDRO DE LEMOS	<i>[Cartapacio de Pedro de Lemos]</i> . Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II/1577 (reprodução em linha disponível em < http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=69220 > [consultado em 2017-03-28])
COIMBRA242	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, M.M. 242
COIMBRA3/6/9/12/32/ 48/217	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, M.M. 3, 6, 9, 12, 32, 48, 217 (reproduções em linha disponíveis em < http://pemdatabase.eu/archive/29 > [consultado em 2017-04-20])
MAGLIABECHI19	Biblioteca Nazionale Centrale de Florença (RISM I-Fn), ms. Magliabechi XIX.107
MNAE3391	Biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, ms. 3391 (reprodução em linha disponível em < http://imslp.org/wiki/Cancioneiro_musical_de_Bel%C3%A9m_(Various) > [consultado em 2017-04-20])
MP617	<i>[Cancionero de poesías varias]</i> . Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II/617 (reprodução em linha disponível em < http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/MP2_thumbs.htm > [consultado em 2017-03-28])
ROMANCES Y LETRAS	<i>Romances y letras de a 3 voces</i> . Biblioteca Nacional de España (RISM E-Mn), ms. M/1370-1372 (reprodução em linha disponível em < http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000048906 > [consultado em 2017-03-28])
ROYALAPPENDIX 59-62	<i>Gallyardess and Neapolytans songes of 3 and 4 partes</i> . British Library (RISM GB-Lbl), ms. Royal Appendix 59-62

Fontes impressas

ALVARENGA2005	João Pedro d'Alvarenga. «Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do <i>Livro de São Vicente</i> , manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6», tese de doutoramento. Évora: Universidade de Évora, 2005
ANASTÁCIO1998	Vanda Anastácio. <i>Visões de glória: uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha</i> , 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998
ANGLÉS1946	Higinio Anglés, transcrição e estudo. <i>Juan Vásquez: «Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco»</i> . Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, 1946
ANGLÉS1947-51	Higinio Anglés, introdução e estudo. <i>Cancionero Musical de Palacio (siglos xv-xvi)</i> , vols. 1 e 2. La música en la corte de los reyes católicos II-III. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, 1947-51

- APEL1953 Willi Apel. *The notation of polyphonic music 900-1600*. 5ª ed. Cambridge, MA: The Mediaeval Academy of America, 1953
- ARLETTAZ2000 Vincent Arlettaz. *Musica Ficta: une histoire des sensibles du XIII^e au XVII^e siècle*. Sprimont: Mardaga, 2000
- ARTETA1960 Antonio Ubieta Arteta. «¿Versos del siglo XV?». in: *Argensola: Revista de ciencias sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n.º 43, pp. 233-234. Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1960
- ASENSIO1989 Eugenio Asensio. *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antiguo e inédito*. Cuadernos de homenaje 1. Salamanca: Universidad de Salamanca/Sociedad Española de Historia del Libro, 1989
- ASKINS1965 Arthur Askins. *The Cancioneiro de Évora: critical edition and notes*. Berkeley, LA: University of California Press, 1965
- ATLAS1998 Allan Atlas. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1998
- AUBRUN1950 Charles-Vincent Aubrun. «Chansonniers musicaux espagnols du XVII^e siècle, II: les recueils de Modène». in: *Bulletin Hispanique*, vol. 52, n.º 4, pp. 313-374. Bordéus: Presses Universitaires de Bordeaux, 1950
- BARATA1590 Manuel Barata. *Exemplares de diversas sortes de letras, tirados da polygraphia de Manvel Baratta*. Lisboa: António Álvares, 1590
(reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/15204>> [consultado em 2017-03-05])
- BARROSO&AL2001 Asunción Barroso Gil & al. *Introducción a la literatura española a través de los textos*, vol. 1. 7ª ed. Madrid: Ediciones Istmo, 2001
- BELTRÁN1984 Vicente Beltrán Pepió. «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta». in: *Revista de Filología Española*, vol. LXIV, n.º 3-4, pp. 239-266. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 1984
- BERGER1990 Karol Berger. «Musica ficta». in: Howard Mayer Brown & Stanley Sadie, ed. *Performance Practice: Music Before 1600*, pp. 107-125. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1990
- BERNARDES1622 Diogo Bernardes. *Várias rimas ao bom Jesus, e à Virgem gloriosa sua Mãe, e a Santos particulares*. Lisboa: António Álvares, 1622
(reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&id=wOBVAAAACAAJ>> [consultado em 2017-03-28])
- BOASE1998 Roger Boase. «The Identity of Two Poets: the Marquis of Astorga (c.1462-1505) and Puertocarrero (c.1450-1503)». in: Alan Deyermond, ed. *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, pp. 105-132. London: Queen Mary, 1998
- BRIQUET1907 Charles-Moïse Briquet. *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 vols. Paris: Alphonse Picard & Fils, 1907
- BRITO & CYMBRON1992 Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992
- CAMINHA-AL1791 António Lourenço Caminha, ed. *Obras inéditas dos nossos insignes poetas Pedro da Costa Perestrello coevo do grande Luís de Camões, e Francisco Galvão estribeiro do Duque D. Theodozio, e de muitos Anonimos dos mais esclarecidos Seculos da Literatura Portuguesa*, 2 vols. Lisboa: António Gomes, 1791
(reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/963>> [consultado em 2017-03-05])
- CAMINHA-PA1791 Pedro de Andrade Caminha. *Poezias*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1791
(reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id=-l1WAAAACAAJ>> [consultado em 2017-03-05])
- CAMÕES1595 Luís de Camões. *Rhythmas*. Lisboa: Manuel de Lira, 1595
(reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/14880>> [consultado em 2017-03-28])
- CAMÕES1970 Luís de Camões. *Obras de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmão, [1970]

CANCIONEIRO DE FERRARA	<i>[Cancioneiro de Ferrara]</i> . in Bernardim Ribeiro [& al]. <i>Hystoria de menina e moca</i> , ff. 149v-167v. Ferrara: A[bramo] U[sque], 1554 (reprodução em linha disponível em < http://purl.pt/81 > [consultado em 2017-03-05])
CANCIONEIRO GERAL	Garcia de Resende, ed. <i>Cancioneiro Geral</i> . Lisboa: Hermão de Campos, 1516 (reprodução em linha disponível em < http://purl.pt/12096 > [consultado em 2017-03-28])
CANCIONERO DE ROMANCES1547	<i>Cancionero de Romances</i> . Antuérpia: Martín Nucio, [c. 1547] (reprodução fac-similada em MENÉNDEZ1914)
CANCIONERO DE ROMANCES1550	<i>Cancionero de Romances</i> . Antuérpia: Martín Nucio, 1550 (não consultado)
CANCIONERO DE UPPSALA	<i>Villancicos de diuersos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes [Cancionero Musical de Uppsala]</i> . Veneza: Hieronymus Scotus [Girolamo Scotto], 1556 (reprodução em linha disponível em < http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/41/IMSLP261390-PMLP304835-cancioneiro_de_uppsala.pdf > [consultado em 2017-03-05])
CANCIONERO GENERAL	Fernando del Castillo, ed. <i>Cancionero general</i> . Valencia: Christoph Kaufmann, 1511 (reprodução em linha disponível em < http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/cancionero-general--0/html/ > [consultado em 2017-03-28])
CANCIONERO GENERAL1557	Fernando del Castillo, ed. <i>Cancionero general</i> . Antuérpia: Martín Nucio, 1557 (reprodução em linha disponível em < https://books.google.pt/books?id=DqxdAAAACAAJ > [consultado em 2017-04-20])
CAPARRÓS2002	José Domínguez Caparrós. <i>Métrica de Cervantes</i> . Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002
CARDOSO1657	Jorge Cardoso. <i>Agiologio lvsitano dos sanctos, e varoens illvstres em virtvde do reino de Portvgal, e svas conqvistas</i> , vol. 2. Lisboa: Henrique Valente d'Oliveira, 1657
CARMONA&AL1986	Fernando Carmona, Carmen Hernández, José Antonio Trigueros. <i>Lírica románica medieval: I. Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII</i> . Murcia: Universidad de Murcia, 1986
CID2007	J. Antonio Cid. «Los romances de <i>La muerte de Don Beltrán</i> . Entre Roncesvalles y Lucerna». in: <i>Zeitschrift für romanische Philologie</i> , vol. 123, n.º 2, pp. 173-203. Berlim: Niemeyer, 2007
COSTA1976	Avelino de Jesus da Costa. <i>Álbum de paleografia e diplomática portuguesas</i> . 3ª ed. Coimbra: Faculdade de Letras, 1976
COSTA1993	Avelino de Jesus da Costa. <i>Normas gerais de transcrição e publicação de documentos e textos medievais e modernos</i> . 3ª ed. Coimbra: Instituto de Paleografia e Diplomática / Universidade de Coimbra, 1993
DAZA1576	Esteban Daza. <i>Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnasso</i> . Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576 (reprodução em linha disponível em < http://imslp.org/wiki/El_Parnasso_(Daza,_Esteban) >, [consultado em 2017-03-28])
DEFORD2015	Ruth DeFord. <i>Tactus, mensuration and rhythm in renaissance music</i> . Cambridge: Cambridge University Press, 2015
DEVOTO1991	Daniel Devoto. «Con la música a otras partes». in <i>Bulletin Hispanique</i> , vol. 93, n.º 2, pp. 261-342. Bordéus: Bière, 1991
DEVOTO1994	Daniel Devoto. «Un millar de cantares exportados.» in <i>Bulletin Hispanique</i> , vol. 96, n.º 1, pp. 5-115. Bordéus: Bière, 1994
DIAS1987	João José Alves Dias & al. <i>Álbum de paleografia</i> . Lisboa: Estampa, 1987
DÍAZ1994	Paloma Díaz Más, ed. <i>Romancero</i> . Barcelona: Crítica, 1994
DÍAZ2008	Paloma Díaz Más, «El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular». in: <i>Destiempos: revista de curiosidad cultural</i> , ano 3, n.º 15, Julho-Agosto, pp. 115-129. México: Ed. Grupo Destiempos, 2008

- DINIZ2014 Pedro Augusto Diniz, transcrição e estudo. «Os cadernos de Frei Santiago: transcrição e estudo sobre o MS. 3391 do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Portugal, também conhecido por Cancioneiro Musical de Belém.» [texto policopiado], dissertação de mestrado. Trossingen: Staatliche Hochschule für Musik, 2014
- DINIZ2015 Pedro Augusto Diniz, transcrição e estudo. «Cancioneiro de Lisboa: transcrição e estudo sobre o MS CIC 60 da Biblioteca Nacional de Lisboa» [texto policopiado], dissertação de mestrado. Trossingen: Staatliche Hochschule für Musik, 2015
- DUMANOIR2016 Virginie Dumanoir. «El cerco de Zamora: un ciclo romanceril épico-histórico y cortesano». in: *Studia Zamorensia*, vol. 15, pp. 117-150. Zamora: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016
- EPP2009 Maureen Epp. «Reading the Signs». in: Maureen Epp & Brian Power, ed. *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. McGee*, pp. 103-122. Farnham/Burlington: Ashgate, 2009
- ESPEJO DE ENAMORADOS *Espejo de enamorados: guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores*. [s/l: s/n, s/d]
(reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/6934>> [consultado em 2017-03-28])
- FERREIRA1989 Manuel Pedro Ferreira, estudo introdutório. *Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas: edição fac-similada*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1989
- FERREIRA1994-5 Manuel Pedro Ferreira. «Da música na história de Portugal». in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 4-5, pp. 167-216. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1994-95
- FERREIRA2008 Manuel Pedro Ferreira. *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols. Lisboa: Arte das Musas/CESEM, 2008
- FIGUEIREDO1722 Manuel de Andrade de Figueiredo. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*. Lisboa: Bernardo da Costa de Carvalho, 1722
(reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/107>> [consultado em 2017-03-05])
- FIGUERAS1965 José Romeu Figueras, introdução e estudo. *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, vol. 3-A e 3-B. La música en la corte de los reyes católicos IV. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, 1965
- FONTES1987 Manuel da Costa Fontes, ed. *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*, tomo I. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1987
- FREIRE1962 José Galdes Freire. *Obra poética de Diogo Mendes de Vasconcelos*. Coimbra: [s/n], 1962
- FRENK&AL1996 Margit Frenk, José Labrador Herraiz & Ralph diFranco, ed. *Cancionero Sevillano de Nueva York*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996
- FRENK1984 Margit Frenk. «Los romances-villancico». in: J. M. López de Abiada & A. López Bernasocchi, ed. *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, pp. 141-156. Madrid: José Esteban, 1984
- FRENK2003 Margit Frenk. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de cultura económica, 2003
- GARCÍA1976 Víctor García de la Concha, «Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro.» in: *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 52, pp. 101-133. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1976
- GASCON1955 José Guerreiro Gascon. *Subsídios para a monografia de Monchique*. Portimão: Maria Guerreiro Gascon, 1955
- GIL2015 Gracia Gil Martín. «La transmisión de la música profana en el siglo XVI: una mirada a través de *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano». in: *ActaLauris*, n.º 2, pp. 88-108. Valladolid: Academia del Lauro, 2015
(reprodução em linha disponível em <<http://www.ilgentillauro.com/es/numero-ii-2015/sec/253/>> [consultado em 2017-03-28])

- GOMEZ2012 Maricarmen Gómez. «El renacer del repertorio lírico español». in: Maricarmen Gómez, ed. *Historia de la música en España e hispano-américa*, vol. 2. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012
- HOULE1987 George Houle. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987
- ILLARI2014 Bernardo Illari. «¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente». in: Melanie Plesch, ed. *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014. pp. 289-326
- JACOBS1971 Charles Jacobs, transcrição e ed. *Luis de Milán: El Maestro*. College Township: Pennsylvania State University, 1971
- JOAQUIM1940 Manuel Joaquim. *O cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia*. Coimbra: [s/n], 1940
- KNIGHTON &FALLOWS1992 Tess Knighton e David Fallows, ed. *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1992
- KNIGHTON1992 Tess Knighton. «The ‘a capella’ heresy in Spain: an inquisition into the performance of the ‘cancionero’ repertory». in: *Early Music*, vol. 20, n.º 4, Iberian Discoveries I (Novembro). Oxford: Oxford University Press, 1992. pp. 560-581
- LAIRD1997 Paul Laird. *Towards a history of the Spanish villancico*. Warren: Harmonie Park Press, 1997
- LAPA1978 Manuel Rodrigues Lapa, ed. *Crisfal*. 3ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1978
- LAPESA1981 Rafael Lapesa. *Historia de la Lengua Española*. 9ª ed. Madrid: Ed. Gredos, 1981
- LEGENTIL1952 Pierre Le Gentil. *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, vol. 2. Rennes: Plihon, 1952
- LIKHATCHEV1899 Nikolai Petrovitch Likhatchev. *Палеографическое значение*, 3 vols. São Petersburgo: В. С. Балашевъ и К°, 1899
- LISBOA1985 Eugénio Lisboa, coord. *Dicionário cronológico de autores portugueses*, 6 vols. org. Instituto Português do Livro. Mem Martins: Europa América, 1985
- LIVERMORE1984 Harold Livermore. *The festivities of December 1552 in Lisbon*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1984
- LOPES1587 Afonso Lopes, ed. *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*. [Lisboa]: Andrés Lobato, 1587 (reprodução em linha disponível em <<http://purl.pt/23692>> [consultado em 2017-03-28])
- LUCAS1608 Francisco Lucas. *Arte de escrever*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1608 (reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id=1h9RAAAAcAAJ>> [consultado em 2017-03-05])
- MACHADO1752 Diogo Barbosa Machado. *Bibliotheca Lusitana : histórica, critica, e cronologica*, vol. 3. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1752
- MARCOS2011 Ángel Marcos de Dios. «Boscán, Juan». in: Vítor Aguiar da Silva, coord. *Dicionário de Luís de Camões*, pp. 99-101. Alfragide: Caminho, 2011
- MATOS1981 Maria Leal de Matos. *A lírica de Luís de Camões*. 2ª ed. Lisboa: Seara Nova, 1981
- MEAD2007 Sarah Mead. «Renaissance theory». in: Jeffery Kite-Powell, ed. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007
- MECONI1992 Honey Meconi. «Is underlay necessary?». in: KNIGHTON&FALLOWS1992, pp. 284-291
- MELO1665 Francisco Manuel de Melo. *Obras Métricas*. Lyon: Horacio Boessat & George Remeus, 1665
- MENÉNDEZ1914 Menéndez Pidal, ed. *Cancionero de Romances*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios / Centro de Estudios Históricos, 1914
- MICHAËLIS1871 Carolina Michaëlis de Vasconcellos. *Romancero del Cid*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1871

- MICHAËLIS1885 Carolina Michaëlis de Vasconcellos. *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Halle: Max Niemeyer, 1885
- MICHAËLIS1923 Carolina Michaëlis de Vasconcellos. [Prefácio]. in: Bernardim Ribeiro & Cristóvão Falcão. *Obras*, 2 vols. ed. Anselmo Braamcamp Freire. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923
- MICHAËLIS1983 Carolina Michaëlis de Vasconcellos. *A infanta D. Maria de Portugal e as suas damas (1521-1577)*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983
- MIGUEL1980 António Dias Miguel. *António Pereira Marramaque, Senhor de Basto: subsídios para o estudo da sua vida e da sua obra*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980
- MILÁN1536 Luis de Milán. *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536
(reprodução em linha disponível em <[http://imslp.org/wiki/Libro_de_M%C3%BAsica_de_Vihuela_de_mano_\(Mil%C3%A1n,_Luis\)](http://imslp.org/wiki/Libro_de_M%C3%BAsica_de_Vihuela_de_mano_(Mil%C3%A1n,_Luis))> [consultado em 2017-03-28])
- MIRANDA1987 Gil Miranda. *The Elvas Songbook*. Corpus Mensurabilis Musicae 98. Estugarda: American Institute of Musicology / Hänssler-Verlag, 1987
- MNAE1971 Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, ed. *Cancioneiro Fernandes Tomás*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, 1971
- MONTEMOR1563 Jorge de Montemor. *Cancionero del excelentissimo poeta George de Montemayor*. Alcalá de Henares: Francisco de Cormellas y Pedro de Robles, 1563
(reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id=3BVaAAAACAAJ>> [consultado em 2017-04-20])
- MOODY1993 Ivan Moody, transcrição e ed. «Manuel Cardoso: Mulier quae erat in civitate peccatrix» [texto musical]. in: *Manuel Cardoso: Tulerunt lapides, Nos autem gloriari, Mulier quae erat peccatrix, Non mortui & Sitivit anima mea* (5&6 voc.), pp. 8-11. Mervig, Lewis: Vanderbeek & Imrie Ltd, 1993
- MORAIS1977 Manuel Morais, transcrição e estudo. *Cancioneiro Musical d'Elvas*. Portugalie Musica, série A, XXXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977
- MORAIS1986 Manuel Morais, transcrição e estudo. *Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI*. Portugalie Musica, série A, XLVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- MORAIS1988 Manuel Morais, transcrição e estudo. *Cancioneiro Musical de Belém*. Lisboa: INCM, 1988
- MORAIS1994-5 Manuel Morais. «A questão rítmico-métrica na interpretação do Cancionero Musical de Palacio». in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 4-5, pp. 53-94. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1994-95
- MORAIS2002 Manuel Morais, ed. *Antologia de música para o teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Estar, 2002
- MORENO2011 Manuel Moreno García del Pulgar. «La imprenta en el cancionero manuscrito de Rennert (LB1)». in: Josep Lluís Martos Sánchez, coord. *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, pp. 113-170. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011
- NERY&CASTRO1991 Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991
- NERY&MORAIS1979 Rui Vieira Nery e Manuel Morais. «A música vocal: os cancioneros». in: MORAIS1979 [livrete]
- NEWMAN1966 Joel Newman, ed. *Sixteenth century Italian dances*. College Township: Pennsylvania State University, 1966
- OCHOA1840 Eugenio de Ochoa, ed. *Tesoro de los Romanceros y Cancioneros Españoles*. Barcelona: A. Pons y Compañía, 1840
(reprodução em linha disponível em <https://books.google.pt/books?id=_sVVAAAAcAAJ> [consultado em 2017-03-07])
- OLIVEIRA2011 Filipe Mesquita de Oliveira. «A génese do tento no testemunho dos manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242 (com uma edição crítica dos ricercari de Jacques Buus e das suas versões recompostas)», tese de doutoramento. Évora: Universidade de Évora, 2011

- OLIVEIRA2013 Filipe Mesquita de Oliveira. «Some aspects of P-Cug, MM 242: António Carreira's keyboard tentos and fantasias and their close relationship with Jacques Buus's ricercari from his *Libro primo* (1547)». in: Andrew Woolley & John Kitchen, ed. *Interpreting Historical Keyboard Music – Sources, Contexts and Performance*. Farnham: Ashgate, 2013
- OLIVEIRA2015 Filipe Mesquita de Oliveira. «The verset and fabordão genres in the context of music manuscript 242 from the Coimbra University Library». in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 2/1, pp. 41-60. Lisboa: SPIM/INET/CESEM, 2015
- PARISI2009 Ivan Parisi. «La verdadera identidad del Comendador Escrivà, poeta valenciano de la primera mitad del siglo XVI». in: *Estudis Romànics*, vol. 31, pp. 141-162. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009
- PARRILLA2012 Carmen Parrilla. «Un ejemplo de afinidad entre los géneros canción-villancico en el ámbito de recepción de 11CG y 14CG». in: Marta Haro Cortés & al. *Estudios sobre el 'Cancionero general' (Valencia, 1511)*, pp. 299-324. Valencia: Universitat de València, 2012
- PEREA2007 Óscar Perea Rodríguez. *Estudio biográfico sobre los poetas del cancionero general*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007
- PEREZ2000 Mariano Pérez Gutiérrez. *Diccionario de la música y los músicos*, 3 vols. Madrid: Ediciones Istmo, 2000
- PESQUERA1554 Gregório de Pesquera. *Doctrina christiana, y espejo de bien vivir*. Valladolid: Sebastián Martínez, 1554
- POLÍN1994 Ricardo Polín. *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994
- POPE1954 Isabel Pope. «Musical and metrical form of the villancico: notes on its development and its rôle in music and literature in the fifteenth century». in: *Annales Musicologiques*, vol. 2, pp. 189-214. Paris: Société de Musique d'Autrefois, 1954
- PORTUGAL2012 D. Francisco de Portugal. *Arte de Galanteria*. ed. José Adriano de Freitas Carvalho. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012
- PRIEBSCH1898 Joseph Priebisch, ed. *Poesias ineditas de P. de Andrade Caminha*. Halle: Max Niemeyer, 1898
- QUEROL1975 Miguel Querol Gavaldá. *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaria Nacional de la Musica – Ministerio de Educación y Ciencia, 1975
- QUEROL2005 Miguel Querol Gavaldá. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005
- REES1993 Owen Rees. «Text and music in LisbonBN 60». in: *Revista de Musicología*, vol. 16, n.º 3, pp. 1515-1533. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1993
- REES1995 Owen Rees. *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Nova Iorque/Londres: Garland Publishing, 1995
- REESE1954 Gustave Reese. *Music in the Renaissance*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1954
- REYNAUD1968 François Reynaud. «Le Chansonnier Masson 56 (XVI^e s.) (Bibliothèque des Bx Arts de Paris) : description, édition diplomatique des textes et concordances» [texto policopiado], 2 vols, tese de doutoramento. Poitiers: Université de Poitiers, 1968
- RIESCO1999 Ángel Riesco Terrero, ed. *Introducción a la paleografía y la diplomática general*. Madrid: ed. Síntesis, 2000
- ROCHA1979 Andrée Crabbé Rocha. *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979
- RODRÍGUEZ-MOÑINO1962 Antonio Rodríguez-Moñino. *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq*. Madrid: Estudios Bibliográficos, 1962
- RUIZ1999 Elisa Ruiz García. «La escritura humanística y los tipos gráficos derivados». in: RIESCO1999, pp. 149-187

- SALINAS1577 Francisco Salinas. *De musica libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius [Matías Gast], 1577 (reprodução em linha disponível em <[http://imslp.org/wiki/De_musica_libri_septem_\(Salinas,_Francisco_de\)](http://imslp.org/wiki/De_musica_libri_septem_(Salinas,_Francisco_de))> [consultado em 2017-03-28])
- SALVÁ1872 Pedro Salvá y Mallén. *Catálogo da la biblioteca de Salvá*. Valencia: Ferrer de Orga, 1872 (reprodução em linha disponível em <<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2368>> [consultado em 2017-03-28])
- SÁNCHEZ & DOMÍNGUEZ1999 Ana Belén Sánchez Prieto e Jesús Domínguez Aparicio. «Las escrituras góticas». in: RIESCO1999, pp. 111-147
- SANDERS2012 Donald Sanders. *Music at the Gonzaga court in Mantua*. Plymouth: Lexington Books, 2012
- SANTOS2015 Maria José Ferreira dos Santos. *Marcas d'água: séculos XIV-XIX – coleção Tecnicelipa*. Santa Maria da Feira: Tecnicelipa/Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, 2015
- SARAIVA & LOPES1973 António José Saraiva e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 7ª ed. Porto: Porto Editora, [1973]
- SARAIVA1959 António José Saraiva. *Luís de Camões*. Mem Martins: Europa-América, 1959
- SEIXAS2011 Maria Margarida de Castro Seixas. «A encadernação manuelina: a consagração de uma arte», tese de doutoramento. Salamanca: Facultad de Traducción y Documentación - Universidad de Salamanca, 2011
- SILVA DE VARIOS ROMANCES *Primera parte de la silva de varios romances*. Saragoça: Esteban de Nájera, 1550 (reprodução em linha disponível em <<https://books.google.pt/books?id=ZQ48AAAAcAAJ>> [consultado em 2017-03-28])
- SPINA2008 Segismundo Spina. «Segunda metade do século XVI e século XVII». in: Segismundo Spina, org. *História da língua portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008
- STEVENSON1960 Robert Stevenson. *Spanish music in age of Columbus*. Haia: Martinus Nijhoff, 1960
- TEYSSIER1980 Paul Teyssier. *Histoire de la langue portugaise*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980
- TIMONEDA1561 Juan de Timoneda, ed. *Cancionero llamado Sarao de Amor*. Valencia: Juan Navarro, 1561 (reprodução dos textos em linha disponível em <<http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Sarao/Index.html>> [consultado em 2017-03-28])
- TOMASSETTI2006 Isabella Tomassetti. *Il villancico cortese*. Roma: Nuova Cultura, 2006
- VALDERRÁBANO1547 Enríquez de Valderrábano. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Cordova, 1547 (reprodução em linha disponível em <http://www.dolcesfogato.com/Music/Vihuela/Silva_de_sirenas.pdf> [consultado em 2017-04-20])
- VASCONCELOS1618 Jorge Ferreira de Vasconcelos. *Comedia Ulysippo*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1618
- VÁSQUEZ1560 Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*. Sevilha: Juan Gutiérrez, 1560. (não consultado; edição e transcrição em ANGLÉS1946)
- VENDRELL1945 Francisca Vendrell de Millás, ed. *El Cancionero de Palacio: manuscrito n.º 594*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945
- VENDRIX2003 Philippe Vendrix. «La notation à la Renaissance». in: Marie-Noëlle Colette & al. *Histoire de la notation: du Moyen Âge à la Renaissance*, pp. 133-194. Clamecy: Minerve, 2003.
- VICENTE1965 Gil Vicente. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, 1965
- VIEIRA1900 Ernesto Vieira. *Diccionario biographico de musicos portugueses*, vol. 1. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro, 1900
- VILLANUEVA2002 Carlos Villanueva. «Villancico; I. España». in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10. dir. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002

- VILLANUEVA2011 Francesc Villanueva Serrano. «La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: una revisión definitiva a la luz de nuevos datos». in: *Revista de Musicología*, vol. 34, n.º 1, pp. 37-58. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011
- WILSON &ASKINS1970 Edward Wilson & Arthur Askins. «History of a refrain: *De la dulce mi enemiga*». in: *MLN*, vol. 85, n.º 2 (Março), pp. 138-156. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970
- WRAY1992 Alison Wray. «Restored pronunciation for the performance of vocal music». in: KNIGHTON&FALLOWS1992, pp. 292-299

Fontes em linha

- CARTER2001 Tim Carter. «Word-painting». Janeiro 2001. in: GROVE
- DAHLHAUS1987 Carl Dahlhaus. «La théorie du tactus et des proportions dans la musique du xve au xvie siècles». trad. François Bohy. <<http://www.entretiens.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Tem%26Prol/index.htm>> [consultado em 2016-11-24]
(tradução do original «Die Tactus-und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts» in: *Geschichte der Musiktheorie 6: Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987)
- DUTTON «Dutton Editions» in: *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. University of Liverpool, University of Birmingham, Universitat de Barcelona. <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/view_dutton.htm> [consultado em 2017-03-28]
- GERBINO &SILBIGER2001 Giuseppe Gerbino e Alexander Silbiger. «Folia». Janeiro 2001. in: GROVE
- GROVE *Grove Music Online*. ed. Dean Root. <<http://www.oxfordmusiconline.com>>
- HARRAN2001 Don Harrán. «Text underlay». Janeiro 2001. in: GROVE
- PEREZ2005 Luis Pérez Tobarra. «El acento en español». in *Revista RedELE* [em linha], n.º 4, Junho 2005. <http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2005_04/2005_redELE_4_13Perez.pdf?documentId=0901e72b80e0028e> [consultado em 2016-11-07]
- PHBP *Pan-Hispanic ballad project*. University of Washington. <<https://depts.washington.edu/hisprom/>> [consultado em 2017-03-28]
- PIRES2002 Natália Albino Pires. «O tema de Inês de Castro no Romanceiro Tradicional Peninsular». 21 de Novembro de 2002. in: *Espéculo: revista de estudios literarios* [em linha], n.º 22, ano VIII, Novembro 2002-Fevereiro 2003. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/inescast.html>> [consultado em 2017-01-09]
- POWERS&WIERING 2001 Harold Powers e Frans Wiering. «Mode; III. Modal theories and polyphonic music». Janeiro 2001. in: GROVE
- SEVERIN-MAGUIRE «Severin-Maguire Editions» in: *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. University of Liverpool, University of Birmingham, Universitat de Barcelona. <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/view_sevmag.htm> [consultado em 2017-03-28]
- WILSON2001 Blake Wilson. «Rhetoric and music». Janeiro 2001. in: GROVE

Fontes discográficas

ALADOSNAMORADOS1999	Ala dos Namorados. <i>Solta-se o beijo</i> [CD]. EMI, 1999
BÜNDGEN2006	Ensemble Céladon; Paulin Bündgen, dir. <i>Soledad tengo de ti</i> . Artion, 2006
CABRAL1993	Pedro Caldeira Cabral, dir. <i>Meus olhos vão pelo mar...</i> [CD]. Alma Records, 1993
COMPANHIA PAPAGALIA2000	Companhia Papagalía. <i>Ares de Vera Cruz</i> [CD]. Companhia Papagalía, 2000
CONTINENS PARADISI2006	Continens Paradisi. <i>Mil Suspiros Dió Maria: Sacred and secular music from the Brazilian Renaissance</i> [CD]. Ricercar, 2006
DINAMENE1993	Coral Dinamene. <i>Meus olhos van per lo mar</i> [CD]. Tradisom, 1993
DUFAY2002	The Dufay Collective. <i>Cancionero: music for the Spanish court</i> [CD]. Avie Records, 2002
EX2013	Ex. <i>Possessed</i> [CD]. Heresy Records, 2013
FENTROSS2000	La Sfera Armoniosa; Mike Fentross, dir. <i>Senhora del mundo: early music from Spain, Portugal & the New World</i> [CD]. Zefir Records, 2000
FERNÁNDEZ2002	Alfred Fernández. <i>Nunca más verán mis ojos</i> [CD]. Coda, 2002
FIGUERAS2014	Montserrat Figueras. <i>La voix de l'émotion II</i> [CD]. Alia Vox, 2014
FRISCH2010	XVIII-21 Le Baroque Nomade; Jean-Christophe Frisch, dir. <i>Daphné sur les ailes du vent</i> [CD]. Arion, 2010
HADDEN1992	Gerard Lesne, Circa 1500; Nancy Hadden, dir. <i>O Lusitano: Portuguese vilancetes, cantigas and romances</i> [CD]. Virgin Classics, 1992
ILDOLCIMELO2008	Il dolcimelo. <i>Vilancicos do século XVI: canções ibéricas ao Menino e à Virgem</i> [CD]. Numérica, 2008
KÖYHÄTRITARIT1992	Köyhät Ritarit e Sonores Antiqui. <i>Sic Transeunt: Odyssëia eteläeurooppalaiseen musiikkiin kautta aikojen</i> [CD]. Kvartetttilaulun Ystävät Ry, 1992
LESNE1995	Gerard Lesne. <i>Ombra mai fu</i> [CD]. Virgin France, 2000
LIMA&AL2000	Vítor Lima, Joaquim Galvão e Paulo Galvão. <i>O Cancioneiro de Elvas</i> . Musicália, 2000
LUCIN2012	La Compañía; Danny Lucin, dir. <i>Ay Portugal</i> [CD]. ABC Classics, 2012
MADRIGALISTAS1977	Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa. <i>Lusitana Musica: música polifónica dos séculos XVI, XVII e XVIII</i> [Vinil LP]. A voz do dono, 1977
MORAIS1979	Segréis de Lisboa; Manuel Morais, dir. <i>A música no tempo de Camões</i> [Vinil LP], 2 discos. EMI/A voz do dono, 1979
MORAIS1994	Segréis de Lisboa; Manuel Morais, dir. <i>La Portingaloise: música do tempo dos descobrimentos</i> [CD]. Movieplay, 1994
MORAIS2007	Segréis de Lisboa; Manuel Morais, dir. <i>Música para o teatro de Gil Vicente</i> [CD]. Portugaler, 2007
MORENO1992	José Miguel Moreno. <i>Canto del cavallero</i> [CD]. Glossa, 1992
NEVEL1994	Huelgas Ensemble; Paul van Nevel, dir. <i>Canções, villancicos e motetes portugueses</i> [CD]. Sony Music, 1994
NEVEL1996	Huelgas Ensemble; Paul van Nevel, dir. <i>Tears of Lisbon</i> [CD]. Sony Classical, 1996
ORO&PUSTILNIK2008	Martín Oro e Mónica Pustilnik. <i>Romances</i> [digital]. Arsis, 2008

PHILPOT&AL1992	Margaret Philpot, Shirley Rumsey e Christopher Wilson. <i>From a Spanish Palace Songbook: music from the time of Christopher Columbus</i> [CD]. Hyperion, 1992
PIFFARO2012	Piffaro, the Renaissance Band. <i>Los Ministriles in the New World</i> [CD]. Navona Records, 2012
PSALTERIUM2004	Psalterium. <i>Todo quanto yo servi: la musica ai tempi du Isabella di Castiglia</i> [CD]. Rodaviva, 2010
RIVERA2005	Armoniosi Concerti; Juan Carlos Rivera, dir. <i>Valderrábano: Silva de Sirenas</i> [CD]. Harmonia Mundi, 2005
ROSEENSEMBLE2006	The Rose Ensemble. <i>Rosa das Rosas: cantigas de Santa Maria & other spiritual songs</i> [CD]. Rose Ensemble, 2006
SAVALL2008	Hesperion XXI e La Capella Real de Catalunya; Jordi Savall, dir. <i>La Ruta de Oriente</i> [CD]. Alia Vox, 2008
SAVALL2011	Hesperion XXI e La Capella Real de Catalunya; Jordi Savall, dir. <i>Hispania & Japan: Dialogues</i> [CD]. Alia Vox, 2011
SAVALL2012	Hesperion XXI e La Capella Real de Catalunya; Jordi Savall, dir. <i>Pro Pacem</i> [CD]. Alia Vox, 2011
SETELÁGRIMAS2008	Sete Lágrimas; Filipe Faria e Sérgio Peixoto, dir. <i>Diaspora.pt</i> [CD]. MU Records, 2008
SETELÁGRIMAS2011	Sete Lágrimas; Filipe Faria e Sérgio Peixoto, dir. <i>Terra</i> [CD]. MU Records, 2011
SETELÁGRIMAS2012	Sete Lágrimas; Filipe Faria e Sérgio Peixoto, dir. <i>Península</i> [CD]. MU Records, 2012
SETELÁGRIMAS2015	Sete Lágrimas; Filipe Faria e Sérgio Peixoto, dir. <i>Um dia normal</i> [CD]. MU Records, 2015
SMITH&MORAIS1998	Jennifer Smith e Manuel Morais. <i>Saudade, Amor e Morte: Cancioneiros Ibéricos dos Séculos XVI e XVII</i> [CD]. PolyGram Portugal SA, 1998
STOWE&SPRING1993	Sara Stowe e Matthew Spring. <i>Spanish & Portuguese vihuela songs</i> [CD]. Chandos Records Ltd, 1993
THORBY1996	Musica Antiqua of London; Philip Thorby, dir. <i>A Royal Songbook: Spanish music from the time of Columbus</i> [CD]. Naxos, 1996
UFF1998	Música Antiga da UFF. <i>Música no tempo das caravelas</i> [CD]. Universidade Federal Fluminense, 1998
UFF2004	Música Antiga da UFF. <i>Medievo-Nordeste: Cantigas e Romances</i> [CD]. Universidade Federal Fluminense, 2004
VOZESALFONSINAS2008	Vozes Alfonsinas; Manuel Pedro Ferreira, dir. <i>Antologia de Música em Portugal: na Idade Média e no Renascimento</i> [CD], 2 discos. MU Records, 2008
WAVERLYCONSORT1992	The Waverly Consort. <i>1492: Music from the Age of Discovery</i> [CD]. EMI Classics, 1992
WAVERLYCONSORT2002	The Waverly Consort. <i>¡Iberia!: Spanish & Portuguese music of the Golden Age</i> [CD]. Wave Records, 2002

Outras fontes

ALVARENGA2017	João Pedro d'Alvarenga. «Some philological issues revisited» [não publicado]. Comunicação apresentada em <i>Late 15th- and early 16th-century Iberian Polyphonic Music - 1st Open Symposium</i> , Lisboa: CESEM/FCSH-NOVA, 6 de Janeiro de 2017
---------------	---

ANEXO 1

Transcrição do índice do cancionero

A	
ay q̃ bibiendo no bibo	1
adonde tienef laf mêtief	16
yano quiero ser paſtor	17
para q̃ medã tormêto	22
lagrimaf defaudade	24
ay Santamaria	25
partir me não treuo	26
zagaleja delo verde	30
tardafef amor tardafef	36
amor loco	38
apartida quemeparata	42
lazorrilla cõ el gallo	43
ado bueno por aqui	44
gabilão gabilã brãco	50
la terrible pena mia	52
haze amar y no ef amo	57
apelayo q̃ defmayo	60
ala gala	66
quã baxo apofentaf o mûndo	74
ayafufrido tanto	80
antonilla es defposada	92
yanão quero fer paſtora	98
não vof acabeif tã cedo	100
ay dolor quã malme trataf	103
ja não pofo fer cõ tente	105

A	
não meſpaſto ja denaõ	111
adondeſtaf almamia	113
quãto tempo trabalhey	114
yamurio todo el prazer	115
na fontestalionor	120
quãti mercenari	124
pater de celif deuf	128
no hallo amif malef culpa	129

E	
delinda serrana	7
secarõmelos peſaref	8
perdia eſperança	10
def pierta triſte paſtor	11
mengala del boscal	13
secuydaef	14
ſeñora quẽ vof dizer	18
semeaminão caſã	19
entoda la traſmõtaña	27
el dolor q̃ eſtaſecreto	28
femi anima eſta cõ vof	29
quero mir minha madre	31
ſeñora poif joif fermoſa	32
dexe defer amador	39
penar yopor bof	40
ledo roſtro me verão	41
venturaſin alegria	46
dela dulce mienemiga	49
dexaldof mi madre	54
quẽmeora dera	55
penſando q̃ jeacababa	56
q̃ ſentif coraçõ mio	58
dealla dencima delcielo	73
ſeñora del mûdo	75
eſta trabalhada vida	78
demi bentura q̃xoso	82

E	
ſeñora aun q̃ noſmiro	84
deboſy de miquexofo	85
deſq̃ yo tebi juanilla	88
envida de tãtoſ dañof	99
benſey q̃ miña triſtura	104
devofo benquerer	
quẽ quiſer cõprar vna vida	107
penſando q̃ ſea acababa	109
deſpueſ q̃ paſaſte el rrio	110
quero mir morar	112
lebanteſel penſamiêto	118
quẽ naõ ten coñecimêto	121

f. 6r

I	
quem pudieffe quiẽ hizieffe -----	2
biempodra mi defventura -----	3
quiẽ tehizo Juã paſtor -----	4
quiẽ porveros pena y muere -----	5
mia fegil -----	6
yano quiero ser paſtor -----	17
dime tu ſeñora -----	33
bida da miña alma -----	45
trifte vida bivre -----	48
yſabel ymaſ maria -----	65
miſ arreof jô laſ armaſ -----	68
rriberaſ de duero arriba -----	72
miſ joſpiroſ deſpertad -----	79
mi querer tanto os quiere -----	86
dipueſ bienes delaldea -----	89
quiẽ bieſe aquel dia -----	95
minina doſ olhoſ verdeſ -----	96
minina doſ olhoſ verdeſ -----	97
ja não poſſo ſer cõtente -----	105
quiẽ tehizo Juã paſtor -----	108

f. 8r

O	
toda mi vida of ame -----	9
to doſ bienẽ dela vela -----	12
lo ã queda ef loſeguro -----	20
donde eſta tugallardia -----	21
sola rrama niña -----	23
oygantodoſ mitormẽto -----	34
lhoue amenudo -----	35
como ſepodrapartir -----	37
otrobienſia boſ no tengo -----	47
no bal daſ maiſ belaſ -----	51
soy garridica -----	53
por ã lloreaſ moro -----	59
no lloreiſ paſtor amigo -----	62
loſ braçoſ traygo cãſadoſ -----	67
yomeſtando encoymbra -----	70
por aquel poſtigo biejo -----	71
o gliõſa domina -----	77
no pienſẽ ã adeacabar -----	81
boſ ſeñora mialtratarme -----	87
como paſſare la ſierra -----	90
yo ſoña ba ã meablaua -----	91
poiſ todo tão poco dura -----	93
soy ſerranica y bienẽ deſtramadura -----	94
no andeſ tan aborrido -----	101
dondeſta tu gallardia -----	102
yo teacõ ſello paſcual -----	106

f. 6v

O	
do voſo benquerer -----	116
olloſ ã andaeſ agravados -----	117
foy ſegaſtando aſperãça -----	119
o vida de tamtoſ danoſ -----	122
nõ tendeeſ cama -----	126
como eſtaĩſ virgen y madre -----	127

f. 10r

V	
Pueſ ã veroſ fueocaſiõ -----	15
nũca crey ã lamuerte -----	61
tume digaſ almamia -----	64
buencõ de fernagõcalez -----	69
superflumina -----	76
vn nuevodolor memata -----	83

ANEXO 2

Inventariação detalhada do conteúdo do cancionero

seção	cader nos	folios	nº	incipit	vv	copistas música		cop. txt sob música		copistas texto		forma	métrica	rima	nº versos	forma musical	melodia	forma melódica	concordâncias				
						idioma	original	emendas	original	emendas	original								emendas	poéticas	musicais	poeta	compositor
a		2r-3v		[índice - A]							VII												
		4r-5v		[índice - E]							VII												
		6r-7v		[índice - I]							VII												
		8r-9v		[índice - O]							VII												
		10r-12r		[índice - U]							VII												
		15v-16r	1	Ay, qué biviendo no bivo	1	C	I		I	VI	I	VI, VIII	vilancete	777 7777:777	abb acca:abb	3 4:3	A BBA	aβyδ aδ:aδ:aβyδ	rondel				
		16v-17r	2	Quién pudiesse, quién hiziessse	1	C	I		I	VI	I	VI, VIII	vilancete	773 7777:7373	aba cdcd:daba	3 4:4	A BBbA	aβ yβ:yβ:y:aβ	hibrido				
		17v-18r	3a 3b	Bien podrá mí desventura	1 1	C	I	VI	I	VI	I	VI, VIII	vilancete	777 7777:777	abb caacc:bbb	3 4:3	A BBA	aβy βδ:βδ:aβy	hibrido	(PALACIO)	PALACIO		
		18v-19r	4a 4b* (107)	Quién te hizo, Juan pastor	1 1	C	I	VI	I	VI	I	VI, VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβy βδ:βδ:aβy	hibrido	PALACIO, (BELÉM), (DAZA)	PALACIO	Juan del Encina ?	Badajoz ?
		19v-20r	5	Quien por veros pena y muere	1	C	I					II	VIII	vilancete	77 77:77	aa bb:bba	2 2:2	A BBA	aβ y:y:aβ	virelai	ELVAS	ELVAS	
b		20v-21r	6	Mi fe, Gil, ya de tu medio	1	C	II		II		II	VI, VIII	vilancete	7373 7777:7373	abab cdcd:abab	4 4:4	A BBA	aβy aδ:aδ:aβ	hibrido	ÉVORA, MP617		Antonio de Soria	
		21v-22r	7	De linda serrana	1	C	II		II		I	VI, VIII	vilancete	555 5555:555	xaa bcbbc:caa	3 4:3	A BBA	aβy δe:δe:aβy	virelai				
		22v-23r	8	Secáronme los pesares	1	C	I		I	VI	I	VI, VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβy δe:δe:aβy	virelai	PALACIO, GENERAL, PADILLA, BNF307, ELVAS, LISBOA, BRITISH, ÉVORA	PALACIO0, ELVAS	Garcí Sánchez Badajoz	Pedro de Escobar
		23v-24r	9a 9b	Toda mi vida os amé	1 1	C	I	VI	I		I	VI	vilancete	77 7777:777	aa bccb:baa	2 4:3	A BBA A BBA	aβy aδ:aδ:aβy aβy aδ:aδ:aβy	hibrido hibrido	(MILÁN)			
		24v-25r	10	Perdi esperança	1	P	I	VI	I	VI	VIII		vilancete	555 5555:555	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβyδe βδ:βδ:aβyδe	rondel	ELVAS, ÉVORA	ELVAS		
		25v-26r	11	Despierta, triste pastor	1	C	I		I			I		vilancete	777 7777:777	xAA bccb:bAA	3 4:3	A BBA	aβa β:aβ:aβa	rondel			
		26v-27r	12	Todos vienen de la vela	1	C	I	VI	I	VI	II	VIII	vilancete	76 7777:775	aa bccb:baa	2 4:3	A BBbA	aβ aβ:aβ:aβ	rondel	(PADILLA)			
		27v-28r	13	Menga, la del boscal	1	C	II		II		II		serranilha	677 787777:777	axa xbxb:axa	3 6:3	A BBB*C	aβy δe:δe:δe:εζy	-	PALACIO	PALACIO		
		28v-29r	14	Se cuidais que sois senhora	1	P	II	VI	II	VI	II		vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβy βy:βy:aβy	rondel				
		29v-30r	15	Pues que veros fue ocasión	1	C	II		II	VI	II	VIII	vilancete	847 7777:747	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβy ay:ay:aβy	rondel				
c		30v-31r	16	Adónde tienes las mentes	1	C	II		II		II	VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:caa	3 4:3	A BBA	aβy aβ:aβ:aβy	rondel	PALACIO		Juan del Encina ?	
		31v-32r	17	Ya no quiero ser pastor	1	C	II		II	VI	II		vilancete	7474 7474:7374	abab caacc:cbab	4 4:4	A BBA	aβay ay:ay:aβay	rondel				
		32v-33r	18	Senhora, quem vos disser	1	P	II	VI	II	VI	II		cantiga	7777 7777:7777	abba cdcd:abba	4 4:4	A BBA	aβyδ εε:εε:aβyδ	virelai				
		33v-34r	19a 19b	Se me a mim não casam	1 1	P	II	VI	II	VI	II	VIII	vilancete	5555 5555:555	abab cdcd:dbxb	4 4:4	A BBA A BBA	aβ yβ:yβ:aβ aβ y:y:aβ	hibrido virelai				
		34v-35r	20	Lo que queda es lo seguro	1	C	II		II		II	VI, VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβy βy:βy:aβy	rondel	PALACIO, BRITISH, GENERAL, ELVAS, MAGL19	PALACIO2, ELVAS, MAGL19, VALDERRÁBANO	Garcí Sánchez Badajoz	Pedro de Escobar
		35v-36r	21* (101)	Dónde está tu gallardía	1	C	II		II		II	VIII	vilancete	7374 7777:7374	abba cdcd:abba	4 4:4	A BBA	aβ yδ:yδ:aβ	virelai	PALACIO, (WOLFENBUTTEL), (MAGNATES)			
		36v-37r	22	Para qué me dan tormento	1	C	II		II		II	VIII	cantiga	7777 7777:7777	abba cdcd:abba	4 4:4	A BBA	aaaa ββ:ββ:aaaa	virelai	MP617, BNF307, MAGNATES, (ELVAS)		Antonio de Velasco, (Jorge da Silva)	
		37v-38r	23	So la rama niña	1	C	II		II		II		vilancete	53 5555:3	aa xbxb:a	2 4:1	A BBA	aβ yδβ:yδβ:aβ	hibrido	(COLOMBINA), (PALACIO)	(COLOMBINA), (PALACIO)		
		38v-39r	24	Lágrimas de saudade	1	P	II		II		II	VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bcbbc:caa	3 4:3	A BBA	aβy δe:δe:aβy	virelai				
		39v-40r	25	Ay, Santa María	1	C	II		II		II	VIII	vilancete	555 5555:555	axa bcbbc:caa	3 4:3	A BBA	aβy ay:ay:aβy	rondel	PALACIO	PALACIO0		
d		40v-41r	26	Partir não me atrevo	1	P	II	VI	II	II	VIII	vilancete	5555 5555:5555	abba cdcd:cbaba	4 4:4	A BBA?	aβyδ aδ:aδ:aβyδ?	[rondel?]	WOLFENBUTTEL, ÉVORA				
		41v-42r	27a 27b	En toda la trasmontana	1 1	C	II	VI	II	VI	II	VIII	vilancete	7777 7777:7777	abba cdcd:xbba	4 4:4	AA BBAA A BBA	aβ:aβ ay:ay:aβ:aβ aβay ay:ay:aβay	hibrido rondel	MORBECQ10			
		42v-43r	28	El dolor que está secreto	1	C	II	VI	II	VI	II	VIII	vilancete	747 7777:737	xaa bcbbc:caa	3 4:3	A BBA	aβ yβ:yβ:aβ	hibrido				
		43v-44r	29	Si mi ánima está con vos	1	C	II		II		II	VI, VIII	vilancete	877 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβy βy:βy:aβy	rondel				
		44v-45r	30	Zagaleja de lo verde	1	C	II	VI	II	II	II	VIII	vilancete	7777 7777:7777	xaxa bccb:baxa	4 4:4	A BBA	aβyδ aβ:aβ:aβyδ	rondel				
		45v-46r	31a 31b	Quiérome ir, mi madre	1 1	C	II	VI	II		II	VIII	vilancete	5555 5555:5555	xaba cdcd:daba	4 4:4	A BBA A BBA	aβyδ aδ:aδ:aβyδ aβyδ aδ:aδ:aβyδ	rondel rondel				
		46v-47r	32	Senhora, pois sois formosa	1	P	II		II		II		vilancete	77 777:77	aa bbb:aa	2 3:2	A BBBA	aβyδ εε:εε:aβyδ	virelai	FERRARA		Cristóvão Falcão ?	
		47v-48r	33	Dime tú, Señora	1	C	II		II		II		vilancete	5655 4555:5555	abab acacc:cbab	4 4:4	A BBA	aaaβ yδ:yδ:aaaβ	virelai	(UPPSALA)			
		48v-49r	34	Oigan todos mi tormento	1	C	II	VI	II	II	II	VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβy δe:δe:aβy	virelai	PALACIO, ELVAS	PALACIO, ELVAS		Gabriel Mena ?
		49v-50r	35	Llove amenudo	1	C	II		II		II		vilancete	5656 6545:5556	xaxa xbxb xaxa	4 4:4	A BBA	aββy δy:δy:aββy	hibrido	(TOLEDANO)			
	50v-51r	36	Tardasses, amor	1	C	II		II		II		vilancete	525 5555:555	abb acacc:bb	3 4:3	A BBA	aβy δβy:δβy:aβy	hibrido					

e	51v-52r	37	Cómo se podrá partir	1	C	II	II	I	VI	vilancete	747 7777:737	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβ γγγγαβ	virelai	GENERAL, BRITISH	Lope de Stúñiga		
	52v-53r	38	Amor loco, amor loco	1	C	II	II	I	VIII	vilancete	734 7777:777	aa bcbccaa	2 4:3	A BBA	aββ γβ:γβ:αββ	hibrido				
	53v-54r	39	Dexé de ser amador	1	C	II	II	I	VI, VIII	vilancete	74 77:73	aa bbba	2 2:2	A BBA	aβ γγαβ	virelai				
	54v-55r	40	Penar yo por vos, Señora	1	C	II	II	I	VI	vilancete	73 7373:73	aa bccb:aa	2 4:2	A BBA	aβ γδ:γδ:αβ	virelai				
	55v-56r	41	Ledo rosto me verão	1	P	II	II	I		vilancete	75 7777:776	aa bccb:baa	2 4:3	A BBbA	aβγ aa:aa:αaβγ	rondel				
	56v-57r	42	A partida que me aparta	1	P	II	VI	II	I	VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aaβ aa:aa:aaβ	rondel			
	57v-58r	43	La zorrilla con el gallo	1	C	II	II	I	VIII	vilancete	76 7777:776	aa xbxb:baa	2 4:3	A BBbA	aβ aβ:aβ:αaβ	rondel	(PALACIO)			
	58v-59r	44	Adó bueno por aquí	1	C	II	II	I		quintilhas	77777	ababa	5	A	aβγδε	-	CLASSENSE			
	59v-60r	45	Vida da minha alma	1	P	II	VI	II	I	VIII	vilancete	5555 5555:5555	xaba cddc:caba	4 4:4	A BBA	aβγδδ aδ:aδ:aβγδδ	rondel	RA59-62	(RA59-62)	(Pedro Andrade Caminha)
	60v-61r	46	Ventura sin alegría	1	C	II	I	I	VIII	vilancete	75 7777:5	aa kaba:a	2 4:1	A BBBA	aβ γγγγαβ	virelai				
f	61v-62r	47	Otro bien si a vos no tengo	1	C	II	I	I		vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβγ δε:δε:aβγ	virelai	PALACIO	(PALACIO)		
	62v-63r	48	Triste vida bivríe	1	C	II	I	I		vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβγ γγγγaβγ	rondel				
	63v-64r	49	De la dulce mi enemiga	1	C	II	I	I	VIII	cantiga	7777 7777:7777	abba cddc:abba	4 4:4	A BBA	aβγδ βδ:βδ:aβγδ	rondel	PALACIO, ENAMORADOS	(PALACIO)	Gabriel Mena ?	
	64v-65r	50	Gavilão, gavilão branco	1	P	II	VI?	I	I	VIII	vilancete	77 7777:77	aA bcbcaA	2 4:2	A [BBA?]	aβ [αβ:aβ:αβ?]	[rondel?]			
	65v-66r	51	No val das mais belas	1	P	II	I	I		vilancete	5555 5555:5545	abba bccb:baba	4 4:4	A BBA	aβγδδ aδ:aδ:aβγδδ	rondel				
	66v-67r	52	La terrible pena mía	1	C	II	VI	I	I	VIII	cantiga	7777 7777:7777	abab cddc:abab	4 4:4	A BBA	aβaβ aβ:aβ:aβaβ	rondel	MP617		(Los Casas)
	67v-68r	53	Soy garredica	1	C	II	I	I		vilancete	555 5555:555	abb acdc:cbB	3 4:3	A BBA	aβγ δε:δε:aβγ	virelai	LEMOS, TIMONEDA			
	68v-69r	54	Dexaldos, mi madre	1	C	II	I	I	VIII	vilancete	555 5555:555	xaxa bcbcdada	4 4:4	A BBA	aβγδ aδ:aδ:aβγδ	rondel				
	69v-70r	55	Quem me ora dera	1	P	II	I	I	VI, VIII	serranilha	5555555	abbaacc	7	A [BBBA(?)]	aa βββ:aa(?)	[virelai?]				
	70v-71r	56* (108)	Pensando que se acabava	1	C	II	I	I		vilancete	737 7777:737	xAA bccb:bAA	3 4:3	A BBA	aβ γδβ:γδβ:αβ	hibrido				
g	71v-72r	57	Haze amar y no es amor	1	C	II	I	I	VIII	vilancete	73 7777:737	AA bccb:bAA	2 4:3	A BBA	aβ aβ:aβ:αβ	rondel	LEMOS, SILVA, TOLEDANO, (BNF372)			
	72v-73r	58	Qué sentis, corazón mio	1	C	II	I	I	VI	vilancete	737 7777:737	xAA bcbcc:AA	3 4:3	A BBA	aβγ αγγαγγaβγ	rondel	GENERAL, ELVAS, VASQUEZ	ELVAS	Comendador Escrivá	
	73v-74r	59	Por qué lloras, moro	1	C	II	I	I		vilancete	5657 5555:5555	xaxa bcbccaxa	4 4:4	A BBA	aβγδ aδ:aδ:aβγδ	rondel				
	74v-75r	60a	Ah, Pelayo, qué desmayo	1	C	II	I	I	VIII	vilancete	737 7777:737	xAA bccb:bAA		A BBA	aβγ δε:δε:aβγ	virelai	PALACIO, UPPSALA, (ÉVORA)			
	74v-75r	60b		1									3 4:3	A BBA	aβγ δγ:δγ:aβγ	hibrido	(PALACIO)		Juan Aldomar ?	
	75v-76r	61	Nunca creí que la muerte	1	C	II	I		VIII	vilancete	5657 5555:5555	xaa bccb:baa	3 4:3	A BBA	aβγδ ε:ε:εζaβγδ	virelai				
	76v-77r	62	No llores, pastor amigo	3	C	III	III			vilancete?	7377	abab	4	A	aβγδ	-				
	77v		[fragmento]																	
	78v-79r	63	Tú me digas, alma mía	1	C	VI	VI		VI	cantiga	7777 7777:7777	abab cddc:abab	4 4:4	A BBA	aβγδε ae:ae:aβγδε	rondel				
	79v-80r	64	Isabel y más María	1	C	VI	VI		VI	vilancete	77457:7777:77457	abCAB dada:abCAB	5 4:5	A BBA	aaβ γδ:γδ:αaβ	virelai				
2	80v	65	Quien tal noche pierde el seso	1	C	VI	VI		VI	tercetos	777	abB	3	A	aβγ	-	CARMELO			
	81r	66	A la gala de la más linda zagala	1	C		VI		VI	vilancete	3737 3737:3737	aaBB cddc:cbBB	4 4:4			-				
	81v-82r	67	Los braços traigo cansados	1	C	I	I	I	VIII	romance	7777	xaxa	4	A	aβγγ:δε:ζη:θιε	-	ROMANCES			
	82v-83r	68	Mis arreos son las armas	1	C	I	I	I		romance	7777	xaxa	4	A	aβγδεζη	-	ROMANCES			
	83v-84r	69	Buen conde Fernán Gonçalvez	1	C	I	I	I	VIII	romance	7777	xaxa	4	A	aβγδεζη	-	ROMANCES			
	84v-85r	70	Yo me estando en Coimbra	1	C	I	I	I	VIII	romance	7777	xaxa	4	A	aβγδ	-	ROMANCES			
	85v-86r	71	Por aquel postigo viejo	1	C	I	I	I		romance	7777	xaxa	4	A	aβγδε	-	ROMANCES			
	86v-87r	72	Riberas del Duero arriba	1	C	I	I	I	VIII	romance	7777	xaxa	4	A	aβγδ	-	ROMANCES			
	87v-88r	73	De allá de encima del cielo	2	C	VI	VI		VI	vilancete	7474 7373:7374	xABA cdcd:dABA	4 4:4	A BBA	aβγδ aδ:aδ:aβγδ	rondel				
	88v-89r	74	Cuán baxo aposentas	2	C	VI	VI		VI	vilancete	5555 5555:5555	xaxa xbxb:xbxa	4 4:4	A BBA	aβγγδγδ aδ:aδ:aβγγδγδ	rondel				
i	89v-90r	75	Señora del mundo	2	C	VI	VI		VI	vilancete	5555 5555:5555	xaxa xbxb:xbxa	4 4:4	A BBA	aβγγδ aδ:aδ:aβγγδ	rondel	PESQUERA			
	90v-91r	76	Super flumina babylonis	1	L	I	VI	I		salmo				A	aβγδ	-				
	91v-92r	77	O gloriosa Domina	1	L	I	VI	I	VI	hino				A	aβγδ	-				
	92v-93r	78	Esta trabalhosa vida	3	P	I	I	I		vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa		A BBA	aβγ δε:δε:aβγ	virelai				
	93v-94r	79	Mis sospiros despertad	3	C	I	I	I		copla real	77777:77777	a baab:ccddc	05:05	AA	aβγγδε:aβγγδε	-	GENERAL		Gómez Manrique	
	94v-95r	80	Ha ya sufrido tanto el alma mia	3	C	I	I	I	VIII	terça-rima	101010	abab bcb...	3	A	aβγγ	-	ANTT2209			
	95v-96r	81	No piensen que ha de acabar	3	C	I	I	I	VIII	vilancete	737 7777:737	xAA bccb:bAA	3 4:3	A BBA	aβγγδε ε:ε:εζaβγγδ	virelai	ELVAS		ELVAS	
	96v-97r	82	De mi ventura, quexoso	3	C	I	VI	I	VI	cantiga	7777 7777:7777	abab cddc:abab	4 4:4	A BBA	aβγγδε ε:ε:εζaβγγδ	virelai	ÉVORA, BELÉM		BELÉM	
	97v-98r	83	Un nuevo dolor me mata	3	C	I	I	I	VIII	vilancete	7373 7777:7373	abAB cddc:abAB	4 4:4	A BBA	aβγγδε ε:ε:εζaβγγδ	virelai				
	98v-99r	84	Señora aunque no os miro	3	C	I	I	I		vilancete	7373 7777:7373	abab cddc:abab	4 4:4	A BBA	aβγγδ δε:δε:aβγγδ	hibrido	ELVAS		ELVAS	

i	99v-100r	85	De vos y de mí quexoso	3	C	I		I	VIII	I	VIII	cantiga	7777 7777:7777	abBA cddc:abBA		4 4:4	A BBA	αβγδ εζεζ:αβγδ	virelai	COLOMBINA, PALACIO, MP617, ELVAS	ELVAS	Pedro Álvarez de Osorio	
	100v-101r	86	Mi querer tanto os quiere	3	C	I		I		I		cantiga	7777 7777:7777	abaB cddc:abaB		4 4:4	A BBA	αβγδε ζβ:β:αβγδε	híbrido	PALACIO, (COLOMBINA)			
	101v-102r	87	Vos, señora, a maltratarme	3	C	I		I		I	VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:caa		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai	WOLFENBUTTEL			
	102v-103r	88	Desque yo te vi, Juanilla	3	C	I		I		I	VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai	WOLFENBUTTEL			
	103v-104r	89	Di, pues vienes de l'aldea	3	C	I		I		I		vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai				
	104v-105r	90	Cómo passaré la sierra	3	C	I	VI		I		I	vilancete	77 777:77	aA bbbaA		2 3:2	A BBBA	αβ α:α:α:αβ	rondel				
	105v-106r	91	Yo soñava que me hablava	3	C	I		I		I		livre	7476:3536	abab:ccxx		04:04	A	αβγδε:εζηθ	-				
	106v-107r	92	Antonilla es desposada	3	C	I		I		I		vilancete	787 7777:777	xaA bcbbcaA		3 4:3	A BBA	αβγ αδ:αδ:αβγ	híbrido	ELVAS, PALACIO	ELVAS		
	107v-108r	93	Pois tudo tão pouco dura	3	P	I		I		I	VIII	cantiga	7777 7777:7777	abAB:cddc:abAB		4 4:4	A BBA	αβγδ εζεζ:αβγδ	virelai	FERRARA, FTOMÁS		Cristóvão Falcão ?	
	108v-109r	94	Soy serranica	3	C	I		I		I	VIII	vilancete	487 7777:457	xaA bccb:baA		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai	(UPPSALA)			
j	109v-110r	95	Quién viesse aquel día	3	C	I		I	VIII	I	VIII	trovas	5555	abab		4	A	αβγδ	-				
	110v-111r	96a	Minina dos olhos verdes	3													A BBA	αβγδ αε:αε:αβγδ	híbrido		(Luís de Camões)		
	111v-112r	96b		3	P	I		I		VIII	vilancete	75 5555:555	aA bccb:baA		2 4:3	A BBA	αβγδ αε:αε:αβγδ	híbrido					
	112v-113r	97	Ya no quiero ser pastora	3	C	I		I	VIII	I		vilancete	777 7777:777	xaA bccb:baA		3 4:3	A BBA	αβγδ αβ:αβ:αβγδ	rondel				
	113v-114r	98	Em vida de tantos danos	3	P	I		I	VIII	I	VIII	cantiga	7777 7777:7777	abba cddc:abba		4 4:4	A BBA	αβγδδ εζεζ:αβγδδ	virelai				
	114v-115r	99	Não vos acabeiis tão cedo	3	P	I		I	VIII	I		vilancete	777 7777:777	xaA bccb:baA		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai	(ÉVORA)		Bartolomeu Trosilho ? Bartolomeu Trosilho ?	
	115v-116r	100	No andes tan aborrido	3	C	I		I	VIII	I		vilancete	777 7777:777	abB cddc:abB		3 4:3	A BBA	αβγδ εζεζ:αβγδ	virelai	WOLFENBUTTEL, ELVAS	ELVAS		
	3	116v-117r	101* (21)	Adónde está tu gallardía	3	C	I		I		I		vilancete	8374 7777:7374	abbA cddc:abbA		4 4:4	A BBA	αβ γδ:γδ:αβ	virelai	PALACIO, (WOLFENBUTTEL), (MAGNATES)		
		117v-118r	102	Ay dolor, cuán mal me tratas	3	C	I		I	VIII			vilancete	78 777:77	aA bbbaA		2 3:2	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai			
		118v-119r	103	Bem sei que minha tristura	3	P	I		I	VIII			vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai			
119v-120r		104	Já não posso ser contente	3	P	I	VI		I		VIII	cantiga	7777 7777:7777	abab cddc:abab		4 4:4	A BBA	αβγδε ζδ:ζδ:αβγδε	híbrido	ÉVORA		(Maria de Portugal ?)	
120v-121r		105	Yo te aconsejo, Pascual	3	C	I		I		I	VIII	vilancete	777 7777:777	abb cddc:abb		3 4:3	A BBA	αβγδ εζεζ:αβγδ	virelai	(ELVAS)	ELVAS		
121v-122r		106	Quem quiser comprar úa vida	3	P	I		I		I	VIII	vilancete	777 7777:777	abb caacc:bb		3 4:3	A BBA	αβγ δγ:δγ:αβγ	híbrido				
122v-123r		107* (4)	Quién te hizo, Juan pastor	3	C	I		I	VIII	I		vilancete	777 7777:777	xaa bccb:baa		3 4:3	A BBA	αβγ βγ:βγ:αβγ	rondel	PALACIO, (BELÉM), (DAZA)	(PALACIO)		
123v-124r		108* (56)	Pensando que se acabava	3	C	I		I		I	VIII	vilancete	737 7777:737	xAa bccb:bAa		3 4:3	A BBA	αβ γβ:γβ:αβ	híbrido				
124v-125r		109	Después que passaste el río	3	C	I		I	VIII	I		vilancete	7773 7777:7773	abab cddc:cbab		4 4:4	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai				
125v-126r		110	Não me espanto já de 'não'	3	P	I		I		I		vilancete	737 7777:737	xaa bccb:baa		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai				
k	126v-127r	111	Quiérome ir morar al monte	3	C	I		I		I	VIII	vilancete	777 7777:777	xaa bcbb:caa		3 4:3	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai			Nuno Álvares Pereira ?	
	127v-128r	112	Adónde estás, alma mía	3	C	I		I		I	VIII	vilancete	777 7777:777	abb cddc:caa		3 4:3	A BBA	αβγ δγ:δγ:αβγ	híbrido	ELVAS	ELVAS		
	128v-129r	113	Quanto tempo trabalhei	3	P	I		I		I		cantiga	7777 7777:7777	abaB cddc:abaB		4 4:4	A BBA	αβγδ εζεζ:αβγδ	virelai				
	129v-130r	114	Ya murió todo el plazer	3	C	I		I	VIII	I	VIII	vilancete	777 7777:777	xAa bccb:baA		3 4:3	A BBA	αβγ δδ:δδ:αβγ	virelai				
	130v-131r	115	Do vosso bem-querer, Senhora	3	P	III		III			VIII	vilancete	88 7777:778	aa bccb:baa		2 4:3	A BBbA	αβ γδ:γδ:γ:αβ	virelai				
	131v-132r	116	Olhos que andais agravados	3	P	I		I		I		setilhas	7777:555	abab:bcc		04:03	A BBA	αβγδ:εζη	-				
	132v-133r	117	Levántese el pensamiento	3	C	III		III	I	I	VIII	trovas	7773	xaab bccd...		4	A	αβγδδ	-				
	133v-134r	118	Foi-se gastando a esperança	3	P	I		I	VI	I	VI	cantiga	7777 7777:7777	abba cddc:abba		4 4:4	A BBA	αβγδδ εζεζ:αβγδδ	virelai	ÉVORA, FTOMÁS		João Pinheiro	
	134v-135r	119	Na fonte está Lianor	3	P	I		I		I	VIII	cantiga	7777 7777:7777	abba cddc:abba		4 4:4	A BBA	αβγδδ αδδ:αδδ:αβγδδ	rondel				
	135v-136r	120	Quem não tem conhecimento	3	P	III		III			VIII	vilancete	7777 7777:7777	abba cddc:cbb		4 4:3	A BBA	αβγδε ζη:ζη:αβγδε	virelai				
iii	136v		[fragmento]																				
	137r		[continuação do texto do nº 116]																				
	137v-138r		[continuação do texto do nº 117]																				
	138v-139r	121	Quanti mercenarii	3	L	IV		IV				motete						simples	αβγδ	-			
	139v	122	Es nacido Dios, pastores	3	C	IV		IV				distico	77	aa		2	simples	αβ	-				
	139v	123	Per um dia festival	3	P?	IV		IV				---	---	---				simples	αβ	-			
	140v-141r	124	Não tendes cama, bom Jesus, não	4	P	IV		IV				vilancete	99 8977:99	aa bbcc:aa		2 4:2	A BBA	αβγ δε:δε:αβγ	virelai				
	141v	125	Cómo estáis, virgen y madre	3	C	IV		IV				terceto	777	xaa		3	A BBA	αβγ	-				
	141v-142r	126	Dic nobis Maria	4	L	IV		IV				litania						simples	αβ	-			
	142v	127	Pater de caelis Deus	4	L	IV		IV				litania						simples	αβ	-			
iv	143v-144r	128	No hallo a mis males culpa					C		V		vilancete	7773 7777:7773	aaBB cddc:cbBB		4 4:4	A BBA		-	MONTEMOR		Jorge de Montemor	
	144v-145r	129	Não tragais borzeiguis pretos	3	P	VII		VII		VII		vilancete	77 7777:777	aa bccb:baa		2 4:3	A BBA	αβγ αγ:αγ:αβγ	rondel				

O CANCIONEIRO MUSICAL DE PARIS
uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56

[volume 2]

NUNO DE MENDONÇA FREIRE NOGUEIRA RAIMUNDO

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Especialização em Musicologia Histórica

[versão corrigida e melhorada após sua defesa pública]

Orientador científico:
Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira

Julho 2017

Índice do volume 2

Textos musicais.....	1
Comentário crítico	113
Índice alfabético de peças	321

TEXTOS MUSICAIS

NOTAS SOBRE A EDIÇÃO DOS TEXTOS MUSICAIS

Nas transcrições dos textos musicais, aplicaram-se os seguintes critérios:

<i>Redução de valores</i>	1:2 para peças C 1:4 para peças \mathbb{C} , $\mathbb{C}3$ e C3
<i>Signos de mensuração</i>	C é equivalido a $\frac{1}{2}$ \mathbb{C} é equivalido a $\frac{2}{4}$ C3 é equivalido a $\frac{3}{8}$ $\mathbb{C}3$ é equivalido a $\frac{3}{4}$, excepto se a unidade básica de tempo for a semibreve perfeita, caso em que é equivalido a $\frac{3}{8}$
<i>Ligaduras</i>	assinaladas por colchete sobre as respectivas notas
<i>Coloração</i>	assinalada por colchete quebrado sobre as respectivas notas, e por mudança de compasso quando aplicável
<i>Acidentes</i>	ao lado da nota: acidente expressamente registado no manuscrito; ao lado da nota, entre parêntesis: indica nota afectada por acidente registado anteriormente e que permanece válido por se encontrar na mesma pauta, mas que na edição moderna está em compasso diferente; por cima/baixo da nota: <i>musica ficta</i> , não registada no texto original; por cima/baixo da nota, entre parêntesis: <i>musica ficta</i> de aplicabilidade questionável.
<i>Colocação do texto</i>	editorial, excepto no que se refere ao início e fim dos versos, sempre que há barras verticais no original; em itálico: repetição de palavras ou versos indicada no manuscrito, mas não registada por extenso; entre colchetes: repetição de palavras ou versos não indicada no original; ou texto não registado no CANCIONEIRO DE PARIS, obtido a partir de uma fonte concordante.
<i>Barras verticais</i>	em traço contínuo: presentes no original em traço interrompido: introduzidas pelo editor
<i>Notas alternativas</i>	inserções de notas alternativas ao registo original por parte de copistas tardios são assinaladas em tamanho pequeno, com indicação da notação musical associada (segundo a terminologia do §1.2.2 do vol. 1); quando a intervenção do copista se afasta significativamente do registo original, é indicada em <i>ossia</i> notas em tamanho pequeno sem indicação de notação, ou ligaduras a tracejado, correspondem a desdobramentos ou uniões editoriais, devido ao texto

A fundamentação destes critérios está explicada em detalhe no Volume I, capítulo 3.1.

Os comentários editoriais relativos ao texto musical são assinalados na partitura com números entre parêntesis e escritos em rodapé. Para maior facilidade de leitura, os valores das figuras musicais referidas nestes comentários seguem a redução usada na transcrição da respectiva peça, e não os valores originais.

As peças “geminadas” – peças que têm (pelo menos) uma versão monódica e uma versão polifónica no CANCIONEIRO DE PARIS – são assinaladas com um asterisco no respectivo título

1. Ay, qué biviendo no bivo

ff. 15v-16r



Ay que biviendo



Ay qué bi - vien - do no bi - vo Ay qué no mue-
Con las pe - nas que re - ci - bo bi - vo yo tris -



[δ]

11



ro mu - rien - do Ay ay [ay] de mí qué no_____ m'en - ten - - do
te mu - rien - do

27



No soy li - bre ni ca - ti - vo di - cho - so ni des-di - cha - do
ni cons - tan - te ni mu - da - do me - nos soy muer - to ni bi - vo

D.C. al Fine

2. Quién pudiesse, quién hiziesse

ff. 16v-17r



quien pudiesse
q̃ pudiesse



Quién pu - die - sse quién hi - zie - sse que no que-rien-do que
que pu - die - sse que pu - die - sse

no_ qui - sie

[δ]



a - ma el a - ma

[δ]



D.C. al Fine

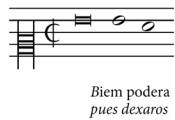
9



rer no qui - sie - sse Quién pu-die-sse hazer a-mar a do a-ma el a - ma - dor Quién fue-sse tan gran_ se-ñor
que pu-die-sse i-gua - lar un a - mor con o - tro a - mor

3a. Bien podrá mi desventura (1)

ff. 17v-18r



Bien po - drá mi des - ven - tu - ra a - par -
Pues de - xa - ros de a - mar só -

(a)

10

- tar - me de vos ver mas no que mu - de el que - rer
- lo Dios tie - ne el po - der y no mu - da - rá el que - rer

Fine

23

Mi que - rer y mi pe - nar
pu - do más que mi ven - tu - ra
mas do la fé es - tá se - gu - ra
mal se po - drá a - par - tar

D.C. al Fine

(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Bien podrá mi desventura*, do *CANCIONERO DE PALACIO*, f. 196r (n.º 272)

3b. Bien podrá mi desventura (2)

ff. 17v-18r



bien podrá



Bien po - drá mi des-ven - tu - ra a - par - tar - me
Pues de - xa - ros de___ a - mar só - lo___ Dios tie -

12



de vos___ ver mas no que mu - de el que - rer Mi que - rer y
ne el po - der y no mu - da - rá el que - rer mas do la___ fé es -

27



D.C. al Fine

mi___ pe - nar pu-do más que mi ven-tu - ra
tá se-gu - ra mal se po-dra a - par - tar

4a. Quién te hizo, Juan pastor (1)

ff. 18v-19r

[Badajoz ?]



quiemte hizo
ja no es quiē

Quién te hi - zo Juan pas - tor sin ga - sa - jo y sin pla -
Ya no e - res quien so - lí - as quién te hi - zo sin pla -

(a)

8

zer que a - le - gre so - lí - as ser So - lí - a ser que te - ni - as
zer han se mu - da - do los tiem - pos

Fine

17

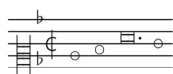
a - le-gres los pen - sa - mien - tos
con e-llos las a - le - grí - as

D.C. al Fine

(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Quién te hizo Juan pastor*, do *CANCIONERO DE PALACIO*, ff. 112v-113r (n.º 189)

4b. Quién te hizo, Juan pastor (2)*

ff. 18v-19r



Quién te hizo



Quién te hi - zo Juan pas - tor sin ga - sa - jo y sin
Ya no e - res quien so - lí - as quién te hi - zo sin

10



pla - zer que a - le - gre so - lí - as ser So - lí - a ser que te - ní -
pla - zer han se mu - da - do los tiem -

24

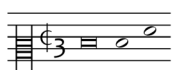


as a - le - gres los pen - sa - mien - tos
pos con e - llos las a - le - grí - as

D. C. al Fine

5. Quien por veros pena y muere

ff. 19v-20r



quien por ueros



Quien por ve - ros pe - na y mue - re qué ha - rá cuan - do no os
y la vi - da con - su - mien - do e - sso po - co que bi -



8



vie - re Bi - vi - rá siem - pre mo - rien - do
vie - re dí - as y a - ños per - dien - do



(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Quien com veros pena y muere*, do *CANCIONEIRO DE ELVAS*, ff. 55v-56 (n.º 17)

(1) Original com *punctus divisionis*

(2) Original com *punctus perfectionis*

(3) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩)

6. Mi fé, Gil, ya de tu medio

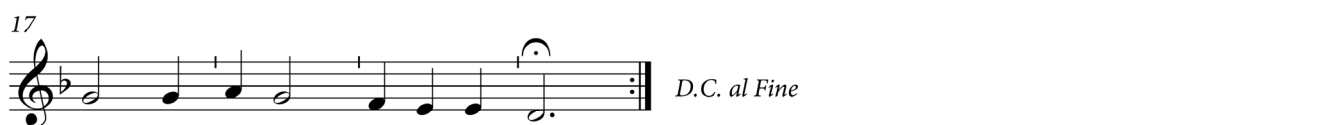
ff. 20v-21r



Mi fé Gil ya_____ de tu me - dio no me cu - ro
 Muy mal me va_____ con tu me - dio que yo te ju - ro



que el mo - rir es el re - me - dio más se - gu - ro El con - se - jo_____ que me dis - te
 ha me do - bla - do el que - rer



de ol - vi - dar y a - bo - rre - cer
 es - toy más pe - na - do y tris - te

7. De linda serrana

ff. 21v-22r



De lin - da se - rra - na que guar - da ga - na - do ven - go e -
 su tez y blan - cu - ra de un tal co - lo - ra - do que me ha e -



na - mo - ra - do Al pie de u - na sie - rra ví - la en la ver - du - ra
 na - mo - ra - do sus o - jos en tie - rra con mu - cha me - su - ra

8. Secáronme los pesares

[Pedro de Escobar ?]

ff. 22v-23r



fecarom

Se - cá - ron me los pe - sa - res
Es - ta es la cau - sa cui - ta - do

(a)

11

los o - jos y el co - ra - çón que no pue -
es - ta es la tris - te o - ca - sión

23

Fine

-do llo - rar non Y de es - tar mor - ti - fi - ca - do
ya no es - tá pa - ra llo - rar

35

D.C. al Fine

mi co - ra - çón de pe - sar
si - no pa - ra ser llo - ra - do

(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base nas peças *Secáronme los pesares*, do CANCIONERO DE PALACIO, ff. 119v-120r (n.º 199) e do CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 41v-42 (n.º 3)

9a. Toda mi vida os amé (1)

ff. 23v-24r

toda mi

To - da mi vi - da os a - mé si me a - más yo no lo sé
Vi - os y vi - me de - fun - to que - dan - do vi - va la fe

9 *S.* *Fine* (1)

[si me a - más yo no lo sé] Vi - os y a - mé - os jun - to
con que siem - pre os a - ma - ré del a - mor bi - ve el de - sse - o

17 (2) *D.C. al Fine*

con el al - ma os a - mo y ve - o
y el que - rer en el mis - mo pun - to

(1) No original: ♯ (em vez de ♮)

(2) No original: ♮ perfeita (em vez de ♯)

9b. Toda mi vida os amé (2)

ff. 23v-24r

toda mi

To - da mi vi - da os a - mé si me a - más yo no
Vi - os y vi - me de - fun - to que - dan - do vi - va la

12 *S.* *Fine* (1)

lo sé [si me a - más yo no lo sé] Vi - os y a - mé - os jun - to
fé con que siem - pre os a - ma - ré del a - mor bi - ve el de - sse - o

28 (1) *D.C. al Fine*

con el al - ma os a - mo y ve - o
y el que - rer en el mis - mo pun - to

(1) No original: ♮ (em vez de ♯)

10. Perdi esperança

ff. 24v-25r



[X: 'spe - ran - ça fi - cou - me re - ce - o do mal que me ve -

(1)

Per - di es - pe - ran - ça fi - cou-me um re - ce - o do mal que me

Mas mi - nhas por - fi - as me dei - xam re - ce - o do mal que me

(a)

9 o fi - cou - me re - ce - o do mal que me ve - o] *Fine*

(1)

ve - o fi - cou-me um re - ce - o do mal que me ve - o Já me eu vi em di - as

me dei - xam re - ce - o do mal que me ve - o não de - ra um cui - da - do

(2)

19 que de con - fi - a - do

por mi a - le - gri - as

D.C. al Fine

- (a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Perdi a esperança*, do CANCEIONIRO DE ELVAS, ff. 46v-47 (n.º 10)
- (1) Original com *punctus divisionis*
- (2) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩)

11. Despierta, triste pastor

ff. 25v-26r

despierta

Des - pier - ta tris - te pas - tor
To - do se te va a per - der que no ha en

7

Fine

tu ma - ja - da co - sa bien a - pro - ve - cha - da Gran do - len - cia de - ve ser
por - que es - tás tan tras - por - ta - do

17

D.C. al Fine

la que tie tie - ne to - ca - do
que no te sa - bes va - ler

(1) No original: (em vez de)

12. Todos vienen de la vela

ff. 26v-27r

11. 26v-27f

todos uienem

To - dos vie - nen de la ve - la y no vie - ne Do -
que es un mal que va a la luen - ga no vie - ne Do -

8 *Fine*

men - ga Pas - tor - zi - co que es - táis dur mien - do re - cuer - da re - cuer - da y mi - ra
men - ga es - fuer - ça es - fuer - ça y sos - pi - ra has - ta que tu mal se en - tien - da

18 ⁽²⁾

que de a - mor es - táis fe - ne - cien - do

D.C. al Fine

(1) No original: (em vez de)

(2) A repetição desta frase melódica não está indicada no texto original (cf. comentário crítico)

13. Menga, la del boscal

ff. 27v-28r

Menga la

Men - - ga la del bos - cal que yo nun - ca

(a)

The musical score for 'Menga, la del boscal' is written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the lyrics are placed below it. The first line of the score shows the melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics 'Men - - ga la del bos - cal que yo nun - ca' are aligned with the notes. Below the first line, there is a second line of music, labeled '(a)', which consists of a treble and a bass clef staff. This section is also in 2/4 time and continues the melody.

13

vi [que yo nun - ca vi] se - rra - na de más bo - ni - co

The musical score for 'vi [que yo nun - ca vi] se - rra - na de más bo - ni - co' is written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the lyrics are placed below it. The first line of the score shows the melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics 'vi [que yo nun - ca vi] se - rra - na de más bo - ni - co' are aligned with the notes. Below the first line, there is a second line of music, which consists of a treble and a bass clef staff. This section is also in 2/4 time and continues the melody.

28

bai - lar Yo me i - va a la mi ma - dre a San - ta
en - con - tré con u - na se - rra - na bien a - cer -

The musical score for 'bai - lar Yo me i - va a la mi ma - dre a San - ta en - con - tré con u - na se - rra - na bien a - cer -' is written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the lyrics are placed below it. The first line of the score shows the melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics 'bai - lar Yo me i - va a la mi ma - dre a San - ta en - con - tré con u - na se - rra - na bien a - cer -' are aligned with the notes. Below the first line, there is a second line of music, which consists of a treble and a bass clef staff. This section is also in 2/4 time and continues the melody.

41

Ma - rí - a [Santa Ma - rí - a] del Pi - no sa - ya lle - va - va ves -
ca del ca - mi - no [del ca - mi - no]

The musical score for 'Ma - rí - a [Santa Ma - rí - a] del Pi - no sa - ya lle - va - va ves - ca del ca - mi - no [del ca - mi - no]' is written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the lyrics are placed below it. The first line of the score shows the melody starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics 'Ma - rí - a [Santa Ma - rí - a] del Pi - no sa - ya lle - va - va ves - ca del ca - mi - no [del ca - mi - no]' are aligned with the notes. Below the first line, there is a second line of music, which consists of a treble and a bass clef staff. This section is also in 2/4 time and continues the melody.

55

ti - da de un pa - no flo - ren - ti - no que a - sí la vi -

70

de yo an - dar ca - re - an - do su ga - na - do di - zien - do es - te

86

can - tar: In e - xi - tu Is - ra - el [ex Ae - gy - pto

100

do - mus Ja - cob de po - pu - lo bar - ba - ro, po - pu - lo bar - ba - ro]

(1) No original: barra simples

14. Se cuidais que sois senhora

ff. 28v-29r

Se cuidaes

Se cui - dais [se cui - dais] que sois se - nho - ra
sois_____ um [sois um] pen - sa - men - to vão




11

Ven - tu - raes-tais en - ga - na - da que já sei que já sei que não sois na -
em vi - da de - ses-pe - ra - da já ve - reis já ve - reis que não sois na -

26

Fine *D.C. al Fine*

- da [Vós] sois ù - a o - pi - ni - ão em que não há fun - da - men - to
- da sois um a - con - te - ci - mento que vem fo - ra de ra - zão_____

- (1) Estas notas foram raspadas; mantivemos a versão original
- (2) Originalmente, o Copista II escreveu ; posteriormente, estas notas foram emendadas para 
- (3) Originalmente, o Copista II escreveu ; posteriormente, uma das semínimas foi raspada

15. Pues que veros fue ocasión

ff. 29v-30r

Pues que veros

Pues que ve - ros fue o - ca - sión de_____ me_____ per - der
Pues vién - do - os de - ses - pe - ré de_____ mi_____ pla - zer

9

Fine

pa - ra qué [pa - ra qué] vos quie - ro ver? No sé por qué me en - ga - ñé
por - que el mal que me_____ ha - zéis

20

D.C. al Fine

con lo que vos_____ me - re - céis
yo que lo sien - to lo sé

- (1) Original com *punctus divisionis*

16. Adónde tienes las mentes

ff. 30v-31r



Adonde



A - dón - de tie - nes las men - tes pas - tor - zi - co des - cui - da - do
Po - ne el se - so en o - tra par - te no an - des tan e - le - va - do

13



que se te pier - de el ga - na - do Ya de ha - to ni ca - ba - ña
no sé qué es lo que te en - ga - ña

27



D.C. al Fine

no pro - cu - ras a - cor - dar - te
que a - ssi de - xas en - ga - ñar - te

17. Ya no quiero ser pastor

ff. 31v-32r



Ja no quiero



Ya no quie - ro ser pas - tor de las o - ve - jas pues me fe - rió
De con - ti - no llo - ra - réis mis que - re - llas

12



D.C. al Fine

el a - mor an - dan - do an - tre e - llas Vos o ve - jas per - de - réis vues - tro pas - tor
y en ga - lar - dón del a - mor no al - can - ça - réis

18. Senhora, quem vos disser

ff. 32v-33r

Sñã quem

(1) (2)

Se - nho - ra [se - nho - ra] quem vos di - sser
A - ssi [a - ssi] que quem vos di - sser

vos quer bem [que vos querbem]

que vos querbem de a - mi - za - de [de a

11

Fine








mi - za - de] não cre - ais *não cre-ais* que diz ver - da - de que de a - mo - res vo - lo quer

22

(3) (4) (5)

D.C. al Fine

Eu o qui - se - ra di - zer mas não são na - da fin - gi - do
an - tes que - ro ser per - di - do que min - ti - ra me__ va - ler

- (1) As 2 primeiras notas foram escritas pelo Copista VI sobre outras notas do Copista II, imperceptíveis
- (2) Originalmente, o Copista II escreveu ; posteriormente, o Copista VI emendou para 
- (3) As 3 primeiras notas desta secção () foram acrescentadas pelo Copista VI
- (4) Originalmente, o Copista II escreveu ; posteriormente, o Copista VI emendou para 
- (5) Originalmente, o Copista II escreveu ; posteriormente, o Copista VI emendou para 

19a. Se me a mim não casam (1)

ff. 33v-34r



Se me a mim



Se me a mim não ca - sam com quem que - ro bem se me a mim não
se da - qui pa - ssar não es - pe - ra - rei que nin - guém me

13



ca - sam eu me ca - sa - rei A - té cer - to tem - po po - sso es - pe -
ca - se que eu me ca - sa - rei que o meu grã tor - men - to não dá mais lu -

29



rar [po - sso es - pe - rar]
gar [não da mais lu - gar]

(1) No original: ♩, (em vez de ♪)

19b. Se me a mim não casam (2)

ff. 33v-34r



Se me a mim



Se me a mim não ca - sam com quem que - ro bem se me a mim não
se da - qui pa - ssar não es - pe - ra - rei que nin - guém me

6



ca - sam eu me ca - sa - rei A - té cer - to tem - po po - sso es - pe - rar
ca - se que eu me ca - sa - rei que o meu grã tor - men - to não dá mais lu - gar

20. Lo que queda es lo seguro

[Pedro de Escobar]

ff. 34v-35r



Lo que queda

Lo que que-da es lo se - gu - ro que lo que co - mi - go
Mas o - jos con que os vi el cuer - po que no os ve -

(a)

8

Fine

va de - sse - an - do mo - ri - rá Mi á - ni - ma que - da a - quí
rá par - ti - da del co - ra - çón

17

D.C. al Fine

a - le - gre en vues - tra pri - sión
del do - lor con que par - tí

(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Lo que queda es lo seguro*, do CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 47v-48 (n.º 9)

21. Dónde está tu gallardía (1)*

ff. 35v-36r



Donde eſtaa



Dón-de es - tá tu ga-llar - dí - a Men - go ah! que no te a-qui - llo - tras ya co -
Tu ga - la y tu lo - ça - ní - a se te va y no sé si bol ve - rá

D.C. al Fine



mo so-lí - a Cuan-do a pla-zer te da - vas con tu sam - po - ña sa-bro - sa [sa - bro - sa]
no te - mí - as es - ta co - sa por que en o - tra te o - cu - pa - vas

22. Para qué me dan tormento

ff. 36v-37r



Para q̃ me



Pa - ra qué me dan tor - men - to [tor - men - to]
a - pro - ve - chan-do tan po - co [tan po - co]
muer - to sí mas no tan lo - co [tan lo - co]
que des - cu - bra lo que sien - to [lo que sien - to]



Que si des - cu - brir hu - vie - sse [hu - vie - sse]
la lo - cu - ra que he pen - sa - do [que he pen - sa - do]
a qué muer - te con - de - na - do [con - de - na - do]
se - rí - a que gra - ve fue - sse [gra - ve fue - sse]

D.C. al Fine

23. So la rama niña

ff. 37v-38r



Solla rama



So la ra - ma - - ni - ña so la o - li - va



(a)



Le - van - té - me ma - dre ma - ña - ni - cas frí - as [so la o - li - va]
fui co - ller las ro - sas las ro - sas co - lli - a [so la o - li - va]



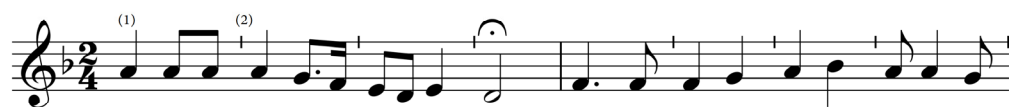
(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base nas peças *Niña y viña*, do CANCIONERO DE LA COLOMBINA, f. 72v (n.º 54) e *So el enzina*, do CANCIONERO DE PALACIO, f. 13r (n.º 20)

24. Lágrimas de saudade

ff. 38v-39r



Lágrimas



Lá - gri-mas de sa - u - da - de vin - de [vin - de] não vos de - te -
Não me con - for - te - - nin - guém en - quan - to [en - quan - to] me vos tar -



nhais pois tar-dan - do [pois tar-dan - do] me ma-tais [ma - tais] Con - to por dor a - tar - da - da
dais meus ma - les te nho em - na - da

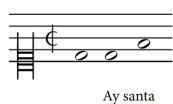


pois por meu mal - - sois - meu bem
quan - do tal des - can - so têm

- (1) Originalmente, a nota era uma mínima (= ♩); a haste foi depois raspada para a transformar numa semibreve (= ♩)
- (2) Parece ter havido aqui um outro lá que foi raspado
- (3) No original: ♯ (em vez de ♮)
- (4) Originalmente, a nota era um ré; foi raspada e substituída pelo mi

25. Ay, Santa María

ff. 39v-40r



Ay santa

(1)

Ay San - ta Ma - ri - a va - lláis - me Se - ño -
vos sois el lu - ze - ro cu - ja luz nos guí -

(a)

8

Fine

(2) (3)

- ra es - pe - ran - ça [es-pe - ran-ça] mí - a Vos sois la que yo a - mo
- a vos sois la que lla - mo

20

D.C. al Fine

Vos sois [vos sois] la que quie - ro
vos sois [vos sois] la que es - pe - ro

- (a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Ay Santa María*, do *CANCIONERO DE PALACIO*, f. 272v (n.º 415)
- (1) No original: ♫ (em vez de ♪)
- (2) No original: ♪ (em vez de ♪ ♪)
- (3) No original: ♫ (em vez de ♫)

26. Partir não me atrevo

ff. 40v-41r

Partir não

Par - tir não me a - tre - vo que me ma - tam má - goas se me le - vam
e com es - tas má - goas par - tir não me a - tre - vo

10

(3) (4)

Fine

D.C. al Fine

á - guas nos o - lhos as le - vo Le - vam - me as do mar lon - ge do de - se - jo
o - lhos que não ve - jo mas fa - zem lem - brar

- (1) Esta nota foi acrescentada pelo Copista VI
- (2) Originalmente, a nota era uma mínima (= ♩); o Copista VI raspou a haste para a transformar numa semibreve (= ♩)
- (3) Originalmente, a nota era ♩; parece ter sido o mesmo Copista II a corrigi-la para ♩
- (4) Esta nota foi acrescentada pelo Copista VI; o sustenido está colocado sobre a nota anterior

27a. En toda la trasmontana (1)

ff. 41v-42r

En toda
vida p^a

[En to - da la tras - mon - ta - na nun - ca vi co - sa
que la es - po - sa de An - tón va - que - ri - zo de Mo -
Yo le - di - xe "Dios man - ten - ga" cui - dan - do que e - ra
y e - ra la es - po - sa de An - tón va - que - ri - zo de Mo -

12

Fine

D.C. al Fine

me - jor Yo la vi tras de un ce - rro con un çu - rrón y ca - ya - do
ra - na y en o - tra ma - no un pe - rro con que guar - da su ga - na - do
va - rón
ra - na

27b. En toda la trasmontana (2)

ff. 41v-42r



En toda
vida *p^a*



En to - da____ la tras-mon - ta - na nun - ca vi co - sa____ me - jor
Vi - da____ pa - ra siem - pre ga - na si por tan - ta per - fec - ción

9



que la es - po - sa de An - tón va - que - ri - zo de Mo - ra - na Si An - tón____
mue - re el tris - te de An - tón por tal bel - dad____

19

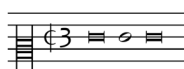


D.C. al Fine

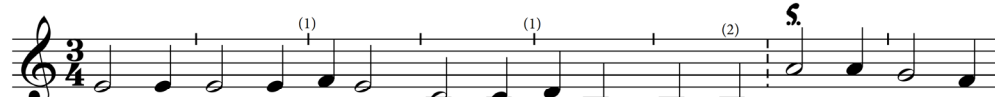
bi - ve pe - na - do y____ pa - de - ce gran tris - tu - ra
y her - mo - su - ra to - do es bien____ em - ple - a - do

28. El dolor que está secreto

ff. 42v-43r



El dolor



El do - lor que es - tá se - cre - to es el que due - le pues no hay quien
De gran re - me - dio ca - re - ce pues que due - le y no hay quien

9



lo con - sue - le Gran re - me - dio tie - ne el mal cuan - do cla - ro se pa - re - ce
lo con - sue - le el se - cre - to es mor - tal por - que de con - ti - no cre - ce

- (1) Original com *punctus divisionis*
- (2) Esta nota foi acrescentada pelo Copista VI
- (3) Original com *punctus perfectionis*
- (4) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩)

29. Si mi ánima está con vos

ff. 43v-44r



Se mij anjma



Si mi á - ni - ma es - tá con vos en que - re - ros co -
El al - ma bi - ve más cier - ta do el a - mor es_____



- mo os quie - ro por - qué pre - gun - táis si mue - ro? [si mue - ro?]
— ver - da - de - ro que don - de sa - lió pri - me - ro [pri - me - ro]



A - ques-ta du - da en - cu - bier - ta yo la ten - go_____ bien sa -
que vos me qui - táis [me_____ qui- táis] la vi - da y por vos_____ la_____ ten - go

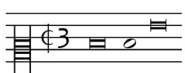


bi - da [sa - bi - da]
muer - ta [muer - ta]

D.C. al Fine

30. Zagaleja de lo verde

ff. 44v-45r



Zagaleja



Za - ga - le - ja de lo ver - de ma - ta - do - ra en el mi - rar
Y pues siem - pre lo qui - sis - te con tu sa - ña de - sa - bri - da



qué-da-te a Dios al-ma mí - a que yo me_____ voy des - te lu - gar Yo me voy tu
- - ña de - sa - bri - da más quie - ro per-



lo qui - sis - te con tu sa - ña de - sa - bri - da
der la vi - da que ver - te u - na o - ra tris - te

D.C. al Fine

- (1) Copista VI registou modulação para métrica binária (C); optámos por manter a métrica ternária segundo a versão original, por se adequar melhor ao texto
(2) Copista VI registou modulação para métrica ternária (C3)

31a. Quiérome ir, mi madre (1)

ff. 45v-46r



Quero me



Quié - ro - me ir mi ma - dre a la ga - le-ra nue - va con el
Yo me par - ti - ré a la pri - ma - ve - ra

9



ma - ri - ne - ro a ser ma - ri - ne - ra Si de mi se a - le - xa tris - te que ha - ré?
si so - la me de - xa yo me mo - ri - ré

(1) No original: ♩ (em vez de ♩ ♩)

D.C. al Fine

31b. Quiérome ir, mi madre (2)

ff. 45v-46r



Quero me



Quié - ro - me ir mi ma - dre a la ga - le-ra nue - va con el ma - ri - ne - ro
Yo me par - ti - ré a la pri - ma - ve - ra

7

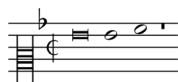


a ser ma - ri - ne - ra Si de mi se a - le - xa tris - te que ha - ré?
si so - la me de - xa yo me mo - ri - ré

D.C. al Fine

32. Senhora, pois sois fermosa

ff. 46v-47r



Snõra



Se - nho - ra [se - nho - ra] pois sois____ fer - mo - sa não
tão es - qui - va [tão es - qui - va] e des - da - nho - sa

8



se - jais [não se - jais] des-pi - a - do - sa Que não pa - re - ce ra - zão
ten - do tan - ta per - fei - ção
que te - nhais a con - di - ção

Fine

D.C. al Fine

33. Dime tú, Señora

ff. 47v-48r



Dime tu



Dí - me tú Se - ño - ra en____ que te me - re - cí Que ga - nas a -
Con - sien - te que di - ga mis____ma - les a____ tí



10



go - ra que mue - ra por____ tí? Di ma - ta - do - ra cru - el e - ne - mi - ga
que ga nas a - go - ra en dar - me fa - ti - ga

Fine

D.C. al Fine

(1) No original:  (em vez de )

34. Oigan todos mi tormento

[Gabriel Mena ?]

ff. 48v-49r



Oigão todos



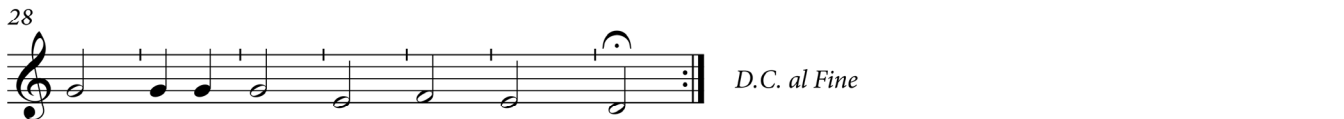
Oi - gan to - dos mi tor - men - to y quien li-bre es - tá de a -
Aun-que pa - rez - ca bue - no lo que pro-me - te el a -



(a)



- mor es - car - mién - te en mi do - lor Se - pan to - dos co-mo pe - no
- mor que cuer - do se lla - ma a - quel



D.C. al Fine

con tor - men - to muy cru - el
que es - car-mien - ta en mal a - ge - no



(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Oigan todos mi tormento*, do CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 40v-41r (n.º 60)

35. Llove amenudo

ff. 49v-50r

Lhoue amenudo

Llo - ve a - me - nu - do y ha - ze la no - che es - cu - ra la na -
 Dar - las he se - ño - ra de tu des - ven - tu - ra

11

ve en el puer - to el vien - to a - la for - tu - na *Fine*
 Dí - gas - me ma - ri - ne - ro
 si me traes nue - vas

25

que an - das por _____ la mar
 de a - ma - dor _____ le - al *D.C. al Fine*

36. Tardasses, amor

ff. 50v-51r

Tardafses

Tar - da - sses a - mor tar - da - sses [tar - da - sses] y no me
 Dios no die lu - gar que tu me de - xa - sses ni me

12

ol - vi - da - sses [y no me ol - vi - da - sses] *Fine*
 ol - vi - da - sses [ni me ol - vi - da - sses]

27

Vas - te a - mor quién te vie - sse tor - nar [quién te
 Mue - ro de te - mor que me has de ol - vi - dar [que me

42

vie - sse tor - nar]
 has de ol - vi - dar] *D.C. al Fine*

37. Cómo se podrá partir

ff. 51v-52r



omo se poderaa



Có - mo se po-drá par - tir quien a vos vi - do si el se - so si el
Y ten - go por me-jor cu - ra ser per-di - do por vos por

8

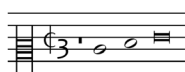


se - so no ha per-di - do [per - di - do] Yo de ver [yo de ver] vues - tra fi - gu - ra
vos que no ser per-di - do [per - di - do] aun - que de - lla [aun - que de - lla] soy in - di - no
he tro - ca - do [he tro - ca - do] mi ca - mi - no
por el de [por el de] la se - pul - tu - ra

(1) No original: $\frac{1}{2}$ perfeita (em vez de $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$)

38. Amor loco, amor loco

ff. 52v-53r



Amor loco



A - mor lo - co a - mor lo - co yo por vos y vos por
Lo - ca - men - te la he per - di - da pues la pier - do co - mo

8



o - tro [yo por vos y vos por o - tro] Tan - to os due - le mi pa - sión
lo - co por quien es lo - ca por o - tro dais a o - tro el ga - lar - dón

18



que sien - do de mi que - ri - da
del tra - ba - jo de mi vi - da

(1) No original: $\frac{1}{2}$ perfeita (em vez de $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$)

(2) Original com punctus perfectionis

39. Dexé de ser amador

ff. 53v-54r

dexe defer

De - xé de ser a - ma - dor y ten - go a - mor
mas en - fin es - te pla - zer da do - lor

Fine

10

A - ma - dor so - lí - a ser
en a - mar y bien que - rer

D.C. al Fine

40. Penar yo por vos, Señora

ff. 54v-55r

enar ÿo

Pe - nar yo por vos Se - ño - ra no es de a - go -
El mal que ten - go Se - ño - ra

D.C. al Fine

12

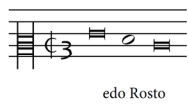
ra [de a - go - ra] Dí - as hay que su - fro el da - ño ca - llo y sien - to
fue cre - cien - do mi tor - men - to y el en - ga - ño

Fine

- (1) Originalmente, o Copista II escreveu ; posteriormente, o Copista VI emendou para Seguimos esta última versão por se adaptar melhor ao texto.

41. Ledo rosto me verão

ff. 55v-56r



edo Rosto



8



18

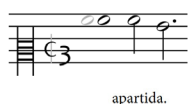


(1) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩ ♩)

(2) A repetição desta frase melódica não está indicada no texto original (cf. comentário crítico)

42. A partida que me aparta

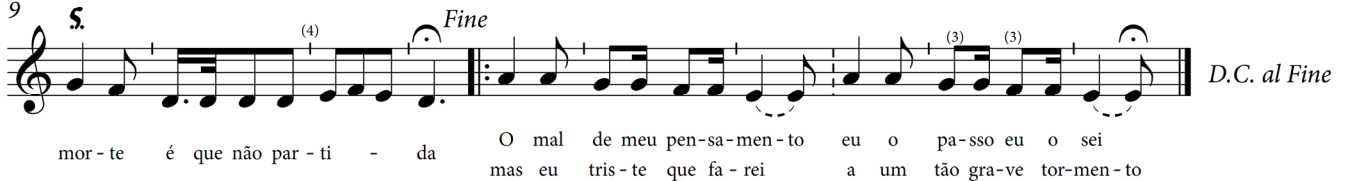
ff. 56v-57r



apartida.



9



(1) O signo original era ♮3; o traço foi raspado para o transformar em C3

(2) Originalmente a peça começava com duas notas lá; a primeira foi raspada

(3) No original: ♩. (em vez de ♩)

(4) Original com *punctus divisionis*

43. La zorrilla con el gallo

ff. 57v-58r

la zorrilha

La zo - rri - lla con el ga - llo mal han em - ba - ra -
de gro - se - ro y mal - cri - a - do

(a)

10 *Fine*
ja - do "Ven a - cá" di - xe com - pa - dre el ga - llo di - xo "A - dón - de?"
"Bue - nas pas - cuas bue - nos a - ños a ga - llo que tal res - pon - de

24
(2) No co - mo o - tro que se as - con - de *D.C. al Fine*

(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *La zorrilla com el gallo*, do CANCIONERO DE PALACIO, ff. 237v-238r (n.º 348)

(1) No original: ♩ (em vez de ♩ ♩)

44. Ado bueno por aquí

ff. 58v-59r

Ado bueno

A - do bue - no por a - qui ca - va - lle - ro a tal o - ra?

9
Si que - réis sa - ber de mí pre - gun - tad - lo a vos se - ño - ra pues en ve - ros me - per - dí

45. Vida da minha alma

ff. 59v-60r



vida da



Vi - da da mi-nha al - ma não vos po - sso ver is - to não é
Sou tão de - fe - ren - te do que so - í - a ser



9



[não é] vi - da hei - me de per - der [hei - me de per - der] Dês que fui au -
nun - ca vi - vi



20



D.C. al Fine

sen - te don - de vós es - tais
mais um di - a con - ten - te



- (a) Vozes intermédias e inferior reconstituídas com base na peça *Vida da minha alma*, do ms. ROYALAPPENDIX59-62, f. 43v
- (1) Original com *punctus divisionis*
- (2) As notas fá (♭) e sol (♮) foram inseridas pelo Copista VI sobre uma outra nota do Copista II, que não é perceptível
- (3) Original com *punctus divisionis*, verosimilmente acrescentado pelo Copista VI
- (4) No original: ♭ ♮ (em vez de ♭)

46. Ventura sin alegría

ff. 60v-61r

entura sin

Ven - tu - ra sín a - le - grí - a tal fue - ra la

fa - lle - ce - ra - l'a dia - mi - ga

8 *Fine*

mí - a Ya se par - te el ca - va - lle - ro ca - mi - no de ro - me - rí - a

18

en el me - dio del ca - mi - no

D.C. al Fine

47. Otro bien si a vos no tengo

ff. 61v-62r



otro byem

8

O - tro bien si a vos no ten - go y la no -
Con - es - ta con - tem - pla - ción

(a)

12

che se nos va tris - te quien la dor - mi - rá Go - zan - do del
có - mo dor - mi -

Fine
(1) (2)

25

ga - lar - dón que ga - né con mis e - no - jos
rán los o - jos pues que ve - la el co - ra - çón

D.C. al Fine

- (a) Vozes intermédias e inferior reconstituídas com base na peça *Otro bien si a vos no tengo*, do *CANCIONERO DE PALACIO*, f. 258v (n.º 390)
(1) Sem suspensão no original
(2) O original não apresenta qualquer barra separadora das duas secções

48. Triste vida biviré

ff. 62v-63r



triste uida

Tris - te vi - da bi - vi - ré si por do quie - ra que vais
Se - ré de mi c - ne - mi - ga

13

vos mi a - mor no me le - váis

Fine *D.C. al Fine*

Bi - vi - ré muy tris - te vi - da
los dí - as que yo bi - vie - re
por - que en - cuan - to no os vie - re
no me des - cu - ra fa - ti - ga

49. De la dulce mi enemiga

[Gabriel Mena ?]

ff. 63v-64r

ela dulce

De la dulce mi enemiga na-ce un mal que el
por-que fie-re mi enemiga de un mal que

(a)

12

(1)

al-ma fie-re y por más tor-men-tos quie-re que se sien-
nun-ca mue-re

25

Fine

-ta y no se di-ga Mal que no pue-de su-frir-se
for-ça-do se-rá de-cir-se

38

D.C. al Fine

im-po-si-ble es que se en-cu-bra
o que muer-te le des-cu-bra

(a) Vozes intermédias e inferior reconstituídas com base na peça *De la dulce mi enemiga*, do CANCIONERO DE PALACIO, f. 129r (n.º 217)

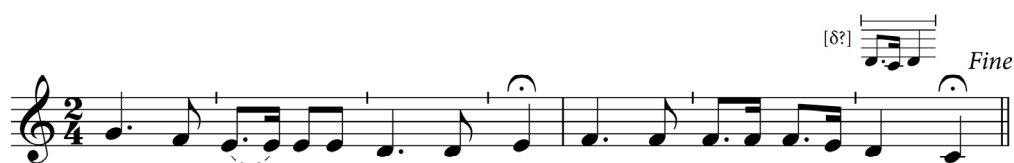
(1) A nota original era uma longa (= ♫), cuja cauda foi rasurada para a transformar numa breve (= ♪)

50. Gavilão, gavilão branco

ff. 64v-65r



auilão



Ga - vi - lãõ, ga - vi - lãõ bran - co vai fe - ri - do e vai vo - lan - do
de al - to se vai a - quei - xan - do

[δ?]

Fine

8



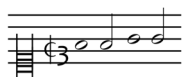
Vai - se pon-do nas es - tre - las tris - te chei - o de quei - xu - mes
de - rra - man-do mil que re - las to - das pe - los seus ci - ú - mes

[δ?]

D.C. al Fine

51. No val das mais belas

ff. 65v-66r



o ual das mais



No val das mais be - las an - da - vam me - ni - nas co - lhen - do bo - ni - nas
a - ques - tas mi - ni - nas no val das mais be - las co - lhem bo - ni - nas

mais bran - cas que e



[δ]

13



mais bran - cas que e - las [mais bran-cas que e - las] De ri - cas cres - pi - nas an - da - vam tou - ca - das
e to - das bor - da - das de per - las mui fi - nas

Fine

D.C. al Fine

(1) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩ ♩)

52. La terrible pena mía

ff. 66v-67r

atepyble

(1)

La te - rri - ble pe - na mí - a no la es - pe - ro re - me - diar
 Tal vi - da co - mo la mí - a

9

Fine

pues a - llá do más que - rí - a no sa - ben que es bien a - mar Te - ner fe do no hay a -
 ni se pue - de tal tris-

20

D.C. al Fine

mor mal es que no tie - ne cu - ra
 tu - ra pa - ssar sin muer - te o do - lor

(1) O 3 do signo de mensuração foi acrescentado pelo Copista VI

53. Soy garredica

ff. 67v-68r

foy garredica

Soy ga - rre - di - ca y bi - vo pe - na - da
 Mi con - ten - ta - men - to no lo ten - go en na - da

12

s. *Fine* *D.C. al Fine*

por ser mal ca - sa - da Soy ga - rre - di - ca de mi na - ci - mien - to
 a - ma - da de mu - chos que - ri - da de cien - to

54. Dexaldos mi madre

ff. 68v-69r



dexaldos



De - xal - dos mi ma - dre mis o - jos llo - rar de - xal - dos que
A tan tris - te es - ta - do me han he - cho lle - gar que a - tan cui -

12



llo - ren pues fue - ron a - mar E - llos me hi - zie - ron el mal que po - sse - o
ta - do quien no me ha - de a - mar con o - tros que vie - ron y que ver de - sse - o

Fine

D.C. al Fine

55. Quem me ora dera

ff. 69v-70r



uem me ora



Quem me o - ra de - ra vi - ra quem não ve - jo
on - de eu de - se - jo vi - ra quem de - ve - ra
e nun - ca ha - ver vis - to vi - ra quem qui - se - ra
por não vir a is - to

Fine (1)

D.C. al Fine

- (1) A modulação métrica não está expressa no original, mas os valores das notas da secção B definem uma métrica binária

56. Pensando que se acabava (1)*

ff. 70v-71r



pensando



Pen - san - do que se a - ca - ba - va mi do - lor, me ha na - ci -
An - sí to - mó con - clu - sión mi do - lor, en ser ca -

13



do o - tro ma - yor Que és - ta es la con - di - ción, dél que en pe - na
da vez ma - yor cuan - do pien - sa des - can - sar, tras do - blar - se

Fine

30



ha - de a - ca - bar
su - pa - sión

D.C. al Fine

57. Haze amar y no es amor

ff. 71v-72r

aze amar

Ha - ze a - mar y no es a - mor__ el trai - dor [ha - ze a - mar y
Tie - ne a - mor por a - pe - li - do el trai - dor ha - ze a - mar y

9 *Fine* *D.C. al Fine*

no es a - mor] Ha - ze a - mar__ el dios cu - pi - do por - que dios__ de a - mor se lla - ma
no es a - mor quien le más sir - ve y a - ma a e - se po - ne en ol - vi - do

- (1) O 3 do signo de mensuração foi acrescentado pelo Copista VI
(2) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩ ♩)

58. Qué sentís, corazón mío

ff. 72v-73r

ue sentís

Qué sen - tís co - ra - cón mi - o? no de - zis qué mal es el
Por - qué nun - ca os vol - vis - tes?

(a)

9 *Fine* *D.C. al Fine*

que sen - tis? Qué sen - tis - tes a - quel dí - a cuan - do a mi se - ño - ra vis - tes?
Per - des - tes el a - le - grí - a es - pe - ran - ça des - pe - dis - tes

- (a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Qué sentís corazón mío*, do *CANCIONEIRO DE ELVAS*, f. 148v (n.º 18)
(1) Original com *punctus perfectionis*
(2) Original com *punctus divisionis*
(3) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩ ♩)

59. Por qué lloras, moro

ff. 73v-74r

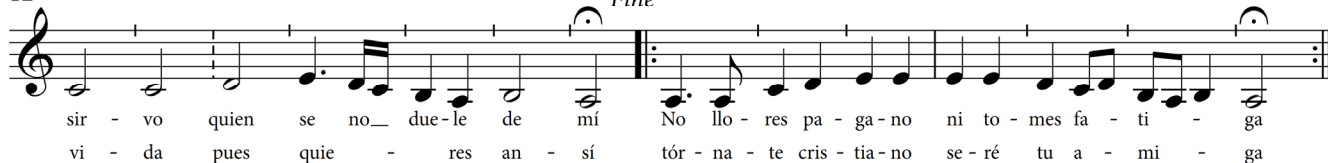


or que lhoras



Por qué llo-ras mo-ro llo - ro por - qué na - cí llo - ro por - que
Cru - el e - ne - mi - ga per - de - ré por ti el al - may la

12



sir - vo quien se no due - le de mí No llo - res pa - ga - no ni to - mes fa - ti - ga
vi - da pues quie - res an - sí tór - na - te cris - tia - no se - ré tu a - mi - ga

Fine

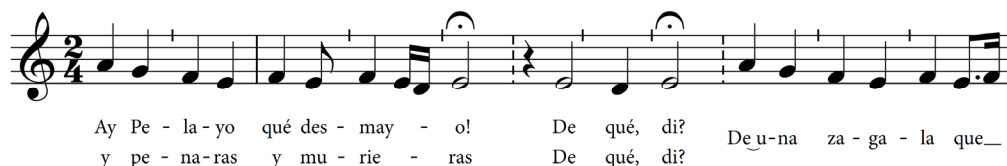
D.C. al Fine

60a. Ay, Pelayo, qué desmayo (1)

ff. 74v-75r



Ay pelajo



Ay Pe - la - yo qué des - may - o! De qué, di? De u - na za - ga - la que
y pe - na - ras y mu - rie - ras De qué, di?

12



yo vi Ah Pe - la - yo si la vie - ras! tan - ta es su her - mo - su - ra
que no bas - ta - ra cor - du - ra que el se - so no per - die - ra

Fine

D.C. al Fine

60b. Ay, Pelayo, qué desmayo (2)

[Juan Aldomar ?]

ff. 74v-75r



ai pelayo

Ay Pe - la - yo qué des - ma - yo! De qué di? De u - na za - ga - la
y pe - na - ras y mu - rie - ras. De qué di?

(a)

9 *Fine*

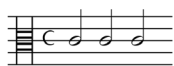
que vi Ah Pe - la - yo si la vie - ras! tan - ta es su her - mo - su - ra
que no bas - ta - ra cor - du - ra que el se - so no per - die - ras

D.C. al Fine

(a) Vozes intermédia e inferior reconstituídas com base na peça *Ah Pelayo qué desmayo* do CANCIONERO DE PALACIO, f. 58r (n.º 89)

61. Nunca creí que la muerte

ff. 75v-76r



umca cry

Nun - ca cre - í que la muer - te pu - die - ra ma - tar la vi - da
y la muer - te fue mos - tran - do que an - te e - lla es po - co la vi - da

11 *Fine*

has - ta ver - la ir de ven - ci - da [has - ta ver - la ir de ven - ci - da] Es - ta - va lo -
si la ho - ra es - tá cum - pli - da [si la ho - ra es - tá cum - pli - da] mas la fuer - ça

26 *D.C. al Fine*

co pen - san - do que la vi - da e - ra in - mor - tal
de mi mal me vi - no de - sen - ga - nan - do

(1) No original: ♫ (em vez de ♪)

62. No llores, pastor amigo

ff. 76v-77r



No llores



No llo - res pas - tor a - mi -

No llor - res pas - tor a - mi - go

No llo - res pas - tor a - mi -

8

-go tu do - lor por que a may - or pe - li - gro

tu do - lor por - que a may - or pe - li - gro

(1) -go tu do - lor por - que a may - or pe - li - gro

18

se vio re - me - dio may - or

se vio re - me - dio may - or

(2) se vio re - me - dio may - or

- (1) No original: ♪
- (2) No original: mi

63. Tú me digas, alma mía

ff. 78v-79r



tu me digas



Tú me di-gas al - ma mí - a i - ma - gen del Su - mo Bien a - dón - de le
Da - me al - gu - na a - le - grí - a des - cú - bre - me a - ques - te bien



ha - lla - rí - a mas a - dón - de le ha - lla - rí - a al que na - ció en Be - lén al que na - ció en Be - lén



por mi cul - pa lo he per - di - do di - as ha que no le ha - llo
a - go - ra ven - go bus - ca - llo di - me a - dón - de es - tá es - con - di - do

D.C. al Fine

64. Isabel y más María

ff. 79v-80r



*Ysabel y mas
y con fobra*



I - sa - bel y más Ma - rí - a am - bas go - zo - sas nos dan u - na gran
Y con so - bra de a - le - grí - a



nue - va que e - ra ya cum - pli - da la pro - me - ssa de A - bra - hán

I - sa - bel pro - fe - ti - za - ra
y lo que se de - sse - a - va

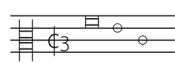


lo que la Vir - gen tra - í - a
que en sus en - tra - ñas ve - ní - a

D.C. al Fine

65. Quien tal noche pierde el seso

f. 80v



quien tal noche



Quien tal no - che pier-de el se - so no di - gan que es se - so

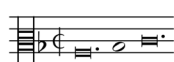
7



po - co que el más cuer-do es - tá más lo - co

67. Los braços traigo cansados

ff. 81v-82r



os braços



Los _____ bra - ços trai - go can - sa - dos los _____ bra -

11



ços _____ trai - go los _____ bra - ços _____ trai - go can - sa - dos de los muer -

26



tos ro - de - ar _____ de _____ los muer - tos ro - de - ar ha - llo to - do - los

39



fran - ce - ses los fran - ce - ses to - do - los fran - ce -

52



ses y no _____ ha - llo a Don_Bel - trán y _____ no ha - llo a Don_Bel - trán Don Bel - trán

66



y no ha - llo a _____ Don _____ Bel - trán

(1) No original: ♪ (em vez de ♫)

(2) No original, esta nota está oculta pela espinha da encadernação

68. Mis arreos son las armas

ff. 82v-83r

is ape'os

Mis a - rre - os son las ar - mas mi des - can - so es

11

pe - le - ar mi ca - ma las du - ras pe - nas mi dor - mir siem - pre

25

ve - lar [mi dor - mir siem-pre ve - lar mi ca - ma las

40

du - ras pe - nas mi dor - mir siem-pre ve - lar]

69. Buen conde Fernán Gonçalvez

ff. 83v-84r

buen comde

Buen con - de [buen con - de] Fer - nán Gon - çal - vez

13

[buen con - de Fer - nán Gon - çal - vez El Rey en - ví - a por - vos que

27

vay - a - des a las cor - tes [a las cor - tes] que se ha - zen en Le - ón [que

41

se ha - zen en Le - ón

70. Yo me estando en Coimbra

ff. 84v-85r



io mestamdo



Yo_____ me es - tan - do en Co - im - bra a pla -

12



zer y a bel___ fol - gar por los cam - pos de Mon - de - go ca - va - lle - ros

27



vi a - sso - mar [vi a - sso - mar]

71. Por aquel postigo viejo

ff. 85v-86r



or aquel



Por a - quel pos - ti - go___ vie - jo que nun - ca

12



fue - ra ce - rra - do vi ve - nir pen - dón

28



ver - me - jo con tre - cen - tos de a ca - ba -

43



llo [con tre - cen - tos___ de a ca - ba - llo]

(1) No original: C (cf. comentário crítico)

72. Riberas del Duero arriba

ff. 86v-87r

iberas del

Ri - be - ras del Due - ro a - rri - ba ca - val - ga -

12

van dos ça - mo - ra - nos que se - gún di - zen las gen - - tes

28

pa-dre e - hi - jo son en - tre am - bos

73. De allá de en cima del cielo

ff. 87v-88r

duo

dalha dẽ cima

De a - llá de en - ci - ma del cie - lo es el chi - qui - to aunque lo veis ser mor - tal

por cum - plir lo pro - me - ti - do

duo

dalha dẽ cima

7

Fine

es in - fi - ni - to

De a - llá del se - no del pa - dre es ve - ni - do

a na - cer de vir - gen ma - dre que ha es - co - gi - do

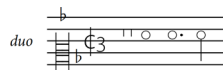
D.C. al Fine

74. Cuán baxo aposentas

ff. 88v-89r



quã baxo
sabiêdo



quã baxo
sabiêdo



Fine



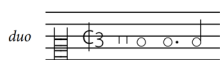
D.C. al Fine

75. Señora del mundo

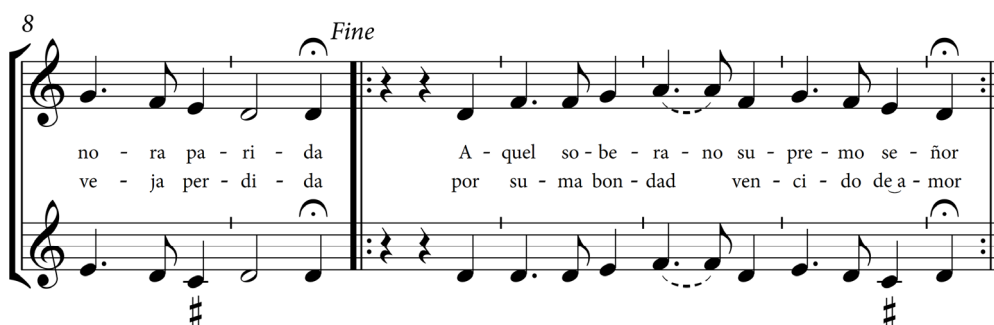
ff. 89v-90r



señhora del
de uos toma



señhora del
de uos toma



D.C. al Fine

76. Super flumina Babylonis

ff. 90v-91r

ff. 90v-91r

*f*uper flumina

Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis su - per flu - mi - na

11

Ba - by - lo - nis i - lic se - di - mus et fle - ri - mus dum re - cor - da - re -

26

mur tu - i Si - on Si - on

77. O gloriosa domina

ff. 91v-92r

ff. 91v-92r

O gloriosa dñā

O glo - ri - o - sa do - mi - na o glo -

12

ri - o - sa do - mi - na qui te cre - a - vit pro - vi - de

28

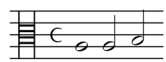
lac - tas - ti sa - cro [sa - cro] u - be - re

78. Esta trabalhosa vida

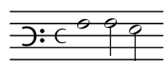
ff. 92v-93r



sta trabalhosa



Esta trabalhosa



sta trabalhosa

Es - ta tra - ba - lho - sa vi - da que pa - sso tris - te e pa -
 Se há mais mal ve-nha a - si - nha que ain - da é pou - co o que pa -

Es - ta tra - ba - lho - sa vi - da que pa - sso tris - te e pa -
 Se há mais mal ve-nha a - si - nha que ain - da é pou - co o que pa -

Es - ta tra - ba - lho - sa vi - da que pa - sso tris - te e pa -
 Se há mais mal ve-nha a - si - nha que ain - da é pou - co o que pa -

12 Fine

de - ço eu a quis eu a me - re - ço E já
 de - ço pe - ra o mui - to que me - re - ço pois não

(1)
 -de - ço eu a quis eu a me - re - ço E já
 -de - ço pe - ra o mui - to que me - re - ço pois não

(2)
 de - ço eu a quis eu a me - re - ço E já
 de - ço pe - ra o mui - to que me - re - ço pois não

(3)

25 D.C. al Fine

que a cul - pa é mi - nha se - ja o da - no tam - bém
 co - nhe - ci o bem no tem - po em que o ti - nha

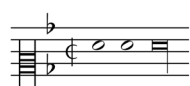
que a cul - pa é mi - nha se - ja o da - no tam - bém
 co - nhe - ci o bem no tem - po em que o ti - nha

que a cul - pa é mi - nha se - ja o da - no tam - bém
 co - nhe - ci o bem no tem - po em que o ti - nha

- (1) No original:
- (2) Esta nota está ausente do original
- (3) No original:

79. Mis suspiros despertad

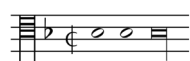
ff. 93v-94r



mis suspiros



mis suspiros



mis suspiros

Mis sos - pi - ros des - per - tad [es - ta mi pe - sa - da
[Y vos mi ra - bia ra - biosa ha - zed mi len - gua ver -

Mis sos - pi - ros des - per - tad [es - ta mi pe - sa - da
[Y vos mi ra - bia ra - biosa ha - zed mi len - gua ver -

Mis sos - pi - ros des - per - tad [es - ta mi pe - sa -
[Y vos mi ra - bia ra - biosa ha - zed mi len - gua

11

plu - ma y pres - tad - le fa - cul - tad pa - ra que de la ver -
bo - sa de - rra - man - do sus te - rro - res ca de los re - pre - en -

plu - ma y pres - tad - le fa - cul - tad pa - ra que de la ver -
bo - sa de - rra - man - do sus te - rro - res ca de los re - pre - en -

da plu - ma y pres - tad - le fa - cul - tad [fa - cul - tad] pa - ra que de la ver -
ver - bo - sa de - rra - man - do sus te - rro - res [te - rro - res] ca de los re - pre - en -

22

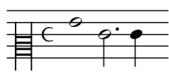
- dad di - ga si - quie - ra la su - - - ma]
so - res la - ha - llo muy te - me - ro - sa]

- dad di - ga si - quie - ra la su - - - ma]
so - res la - ha - llo muy te - me - ro - sa]

- dad di - ga si - quie - ra la su - - - ma]
so - res la - ha - llo muy te - me - ro - sa]

80. Ha ya sufrido tanto

ff. 94v-95r



ha ja sufrido



ha ja sufrido



ha ja sufrido

Ha ya su - fri - do tan - to el al - ma mí - a

Ha ya su - fri - do tan - to el al - ma mí - a

Ha ya su - fri - do tan - to el al - ma mí - a

11

que no bas - ta su - fri - mien - to ni cor - du - ra pa - ra en - cu - brir mi mal co - mo so - lí - a

que no bas - ta su - fri - mien - to ni cor - du - ra pa - ra en - cu - brir mi mal co - mo so - lí - a

que no bas - ta su - fri - mien - to ni cor - du - ra pa - ra en - cu - brir mi mal co - mo so - lí - a

26

pa - ra en - cu - brir mi mal co - mo so - lí - a

pa - ra en - cu - brir mi mal co - mo so - lí - a

pa - ra en - cu - brir mi mal co - mo so - lí - a

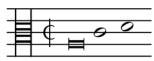
- (1) No original: si
(2) No original: ré

81. No piensen que ha de acabar

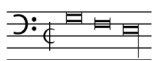
ff. 95v-96r



no piensen



no piensen



no piensen

No piensen que ha de acabar mal tan fuer te
A don de siem pre es ta rá y tan fuer te

13 *f.* *Fine*

aun que me a ca be la muer te la muer te La muer te
que no le a ca be la muer te la muer te mas la cau

26 *D.C. al Fine*

a ca ba rá la vi da que lo sos ne
sa don de vie ne den tro en mi al ma i

82. De mi ventura quexoso

ff. 96v-97r



de mi uemtura



de mi uemtura



de mi uemtura

De mi ven - tu - ra que - xo - so de quien me a - gra - vió con - ten - to
Con - cuan-to bi - vo que - xo - so no tan - to co - mo con - ten - to

De mi ven - tu - ra que - xo - so de quien me a - gra - vió con - ten - to
Con - cuan - to bi - vo que - xo - so no tan - to co - mo con - ten - to

De mi ven - tu - ra que - xo - so de quien me a - gra - vió con - ten - to
Con - cuan-to bi - vo que - xo - so no tan - to co - mo con - ten - to

13

de mi re - me - dio du - do - so mas no de mi per - di - mien - to
por-que el re - me - dio du - do - so bus - có - le mi per - di - mien - to

de mi re - me - dio du - do - so mas no de mi per - di - mien - to
por-que el re - me - dio du - do - so bus - có - le mi per - di - mien - to

de mi re - me - dio du - do - so mas no de mi per - di - mien - to
por-que el re - me - dio du - do - so bus - có - le mi per - di - mien - to

es - ta du - da muy cier - ta por - que es mi
don - de bi - ve mi mal es - tá la es



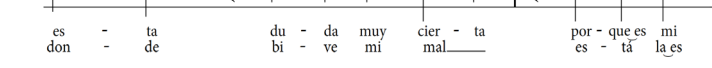
26

Es es - ta du - da muy cier - ta por que es mi ven - tu - ra tal
que don - de bi - ve mi mal es - tá la es - pe - ran - ça muer - ta

Es es - ta du - da muy cier - ta por - que es mi ven - tu - ra tal
que don - de bi - ve mi mal es - tá la es - pe - ran - ça muer - ta

Es es - ta du - da muy cier - ta por - que es mi ven - tu - ra tal
que don - de bi - ve mi mal es - tá la es - pe - ran - ça muer - ta

es - ta du - da muy cier - ta por - que es mi
don - de bi - ve mi mal es - tá la es



(1) No original:

83. Un nuevo dolor me mata

ff. 97v-98r

vm nuevo

vm nuevo

vm nuevo

Un nue - vo do - lor me ma - ta cru - do y fie - ro
 Y aun - que ve - o que me ma - ta por él mue - ro

Un nue - vo do - lor me ma - ta cru - do y fie - ro
 Y aun - que ve - o que me ma - ta por él mue - ro

Un nue - vo do - lor me ma - ta cru - do y fie - ro
 Y aun - que ve - o que me ma - ta por él mue - ro

13

Fine

y cuan - to pe - or me tra - ta más le quie - ro

y cuan - to pe - or me tra - ta más le quie - ro

y cuan - to pe - or me tra - ta más le quie - ro

Trá - ta - me co -
 quien fue nun - ca

Trá - ta - me co - mo e
 quien fue nun - ca tan

Trá - ta - me co - mo
 quien fue nun - ca tan

27

mo e - ne - mi - go sien - do per - di - do por él
 tan crue - el al - gún ver - da - de - ro a - mi - go

ne - mi - go sien - do per - di - do por él
 cru - el al - gún ver - da - de - ro a - mi - go

e - ne - mi - go sien - do per - di - do por él
 cru - el al - gún ver - da - de - ro a - mi - go

D.C. al Fine

84. Señora, aunque no os miro

ff. 98v-99r

ff. 98v-99r

Señora

Se - ño - ra aun - que no os mi - ro sa - be Dios que cuan
Y por es - to nun - ca os mi - ro y sa - be Dios

Señora

Se - ño - ra aun - que no os mi - ro sa - be Dios que cuan
Y por es - to nun - ca os mi - ro y sa - be Dios

Señora

Se - ño - ra aun - que no os mi - ro sa - be Dios que cuan
Y por es - to nun - ca os mi - ro y sa - be Dios

15

tas ve - zes sos - pi - ro son por vos son por vos Y aun - que mue -
por no dar

tas ve - zes sos - pi - ro son por vos son por vos Y aun - que mue -
por no dar

tas ve - zes sos - pi - ro so por vos son por vos Y aun - que mue -
por no dar

Fine

33

ro por os ver ya no o - so de os mi - rar
que sos - pe - char a quien lo de - sse - a sa - ber

ro por os ver ya no o - so de os mi - rar
que sos - pe - char a quien lo de - sse - a sa - ber

ro por os ver ya no o - so de os mi - rar
que sos - pe - char a quien lo de - sse - a sa - ber

D.C. al Fine

85. De vos y de mí quexoso

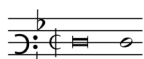
ff. 99v-100r



De uos y de



De uos y de



De uos y de

(1)

De vos y de mí que - xo - so de vos por - que sois es -
 Mas vues - tro ges - to sa - ño - so y pre - sun - ción tan al -

De vos y de mí que - xo - so de vos por - que sois es - qui -
 Mas vues - tro ges - to sa - ño - so y pre - sun - ción tan al - ti -

De vos y de mí que - xo - so de vos por - que sois es - qui -
 Mas vues - tro ges - to sa - ño - so y pre - sun - ción tal al - ti -

13

qui - va y de mí que nun - ca bi - va si mi mal de - zir - os o - so Cuan - do es -
 - ti - va me ha - zen y pien -

- va y de mí que nun - ca bi - va si mi mal de - zir - os o - so Cuan - do es -
 - va me ha - zen y pien -

- va y de mí que nun - ca bi - va si mi mal de - zir - os o - so Cuan - do es -
 - va me ha - zen y pien -

Fine

29

toy de vos au - sen - te há - llo - me gran co - ra - cón, [gran co - ra - cón]
 so que es toy pre - sen - te a de - zi - ros mi pa - ssión, [mi pa - ssión]

toy de vos au - sen - te há - llo - me gran co - ra - cón, [gran co - ra - cón]
 so que es - toy pre - sen - te a de - zi - ros mi pa - ssión, [mi pa - ssión]

toy de vos au - sen - te há - llo - me gran co - ra - cón, [co - ra - cón]
 so que es - toy pre - sen - te a de - zi - ros mi pa - ssión, [mi pa - ssión]

D.C. al Fine

(1) No original, o si bemol está ausente da "armação de clave", certamente por lapso do copista

86. Mi querer tanto os quiere

ff. 100v-101r

ff. 100v-101r

i querer

Mi que - rer tan - to os quie - re
mas es tan - to lo que os quie - ro

muy gra - cio - sa don - ze - lla que por

i querer

Mi que - rer tan - to os quie - re
mas es tan - to lo que os quie - ro

muy gra - cio - sa don - ze - lla que por

i querer

Mi que - rer tan - to os quie - re
mas es tan - to lo que os quie - ro

muy gra - cio - sa don - ze - lla que por

10

ve - ros pe - no y mue - ro sin de vos te - ner que - re - lla sin de vos te -

ve - ros pe - no y mue - ro sin de vos te - ner que - re - lla sin de vos te -

ve - ros pe - no y mue - ro sin de vos te - ner que - re - lla sin de vos te -

21

Fine

ner que - re - lla

De don - ze - lla tan her - mo - sa a mí me con - vie - ne ca - llar
por no dar que sos - pe - char a mu - chos en es - ta co - sa

D.C. al Fine

ner que - re - lla

De don - ze - lla tan her - mo - sa a mí me con - vie - ne ca - llar
por no dar que sos - pe - char a mu - chos en es - ta co - sa

- (1) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩)
- (2) No original: sol
- (3) Original com *punctus perfectionis*
- (4) Original com *punctus alterationis* (na forma de um 2), sem função prática aparente

87. Vos, Señora, a maltratarme

ff. 101v-102r

Vos sañ

Vos se - ño - ra a mal-tra - tar - me yo a que - re - ros
Ve - o que mi al - ma se mue - re y que a - ca - ba - rá

Vos sañ

Vos se - ño - ra a mal-tra - tar - me yo a que - re - ros
Ve - o que mi al - ma se mue - re y que a - ca - ba - rá

Vos sañ

Vos se - ño - ra a mal-tra - tar - me, yo a que - re - ros yo
Ve - o que mi al - ma se mue - re, y que a - ca - ba - rá y

13

yo a que - re - ros co - mo os quie - ro cuál se can - sa - rá pri - me - ro?
y que a - ca - ba - rá pri - me - ro de a - que - llo que yo os quie - ro

yo a que - re - ros co - mo os quie - ro cuál se can - sa - rá pri - me - ro?
y que a - ca - ba - rá pri - me - ro de a - que - llo que yo os quie - ro

a que - re - ros co - mo os quie - ro, cuál se can - sa - rá pri - me - ro?
que a - ca - ba - rá pri - me - ro, de a - que - llo que yo os quie - ro

Fine

29

Co - sa es muy de - si - gual y ra - zón no lo re - quie - re
que que - rais ta - ma - ño mal a quien tan - to bien os quie - re

Co - sa es muy de - si - gual y ra - zón no lo re - quie - re
que que - rais ta - ma - ño mal a quien tan - to [tan - to] bien os quie - re

Co - sa es muy de - si - gual y ra - zón no lo re - quie - re
que que - rais ta - ma - ño mal a quien tan - to bien os quie - re

D.C. al Fine

(1) No original, o *signum congruentiae* está ausente da voz inferior

88. Desque yo te vi, Juanilla

ff. 102v-103r



Desque jo



Desque jo



Desque jo

Des - que yo te vi Jua - ni - lla pien - so que per -
Ya de - vo de es - tar fi - na - do por - que a - quel que

Des - que yo te vi Jua - ni - lla pien - so que per -
Ya de - vo de es - tar fi - na - do por - que a - quel que

Des - que yo te vi Jua - ni - lla [Jua - ni - lla] pien - so que per -
Ya de - vo de es - tar fi - na - do [fi - na - do] por - que a - quel que

9

di [per - di] la vi - da por - que to - da se me ol - vi - da
tie - ne [tie - ne] vi - da tan - to de - lla no se ol - vi - da

di [per - di] la vi - da por - que to - da se me ol - vi - da
tie - ne [tie - ne] vi - da tan - to de - lla no se ol - vi - da

di la vi - da por - que to - da se me ol - vi - da
tie - ne vi - da tan - to de - lla no se ol - vi - da

(1)

Fine

18

Ya no en - tien - do en mi ga - na - do ni sé [ni sé] si lo lle - va el - rí - o
ni si ha - ze ca - lor si frí - o ni si voy [si voy] si es - toy pa - ra - do

Ya no en - tien - do en mi ga - na - do ni sé si lo lle - va el - rí - o
ni si ha - ze ca - lor ni frí - o ni si voy si es - toy pa - ra - do

Ya no en - tien - do en mi ga - na - do ni sé [ni sé] si lo lle - va el - rí - o
ni si ha - ze ca - lor ni frí - o ni si voy [si voy] si es - toy pa - ra - do

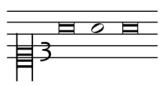
(2) (3)

D.C. al Fine

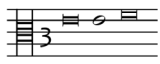
- (1) A partir desta nota (inclusive), a música da voz inferior foi escrita uma terceira abaixo das notas reais (como se a clave tivesse passado a ser de fá2 em lugar de fá3)
- (2) No original: ♩
- (3) No original: ♩

89. Di, pues vienes de l'aldea

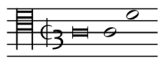
ff. 103v-104r



Di pues uienes



Di pues uienes



Di pues uienes

Di pues vie - nes de l'al - de - a a - sí Min - go Dios te
ni me ve - ras a - le - grí - a mien - tras mi ven - tu - ra

va - la si me vis - te a - llá Pas - cua - la Por - que des - de el pri -
ma - la me de - tie - ne a - llá Pas - cua - la no tor - nó - más

me - ro dí - a que en es - te pra - do la vi
por a - quí a pas - tar co - mo so - lí - a

D.C. al Fine

- (1) No original: ♩ (em vez de ♩ ♩)
- (2) No original: ♩ com *punctus perfectionis* (em vez de ♩ ♩)
- (3) Original com *punctus perfectionis*

90. Cómo pasará la sierra

ff. 104v-105r



Como pasare



Como pasare



Como pasare

Fine

Có - mo pa - ssa - ré la sie - rra gen - til se - rra - na y mo - re - na
co - mo quien va por a - re - na

Có - mo pa - ssa - ré la sie - rra gen - til se - rra - na y mo - re - na
co - mo quien va por a - re - na

Có - mo pa - ssa - ré la sie - rra gen - til se - rra - na y mo - re - na
co - mo quien va por a - re - na

9

Cuan - do la quie - ro pa - ssar
pues es de mi te a - par - tar
a - tras me sien - to tor - nar

Cuan - do la quie - ro pa - ssar
pues es de mi te a - par - tar
a - tras me sien - to tor - nar

Cuan - do la quie - ro pa - ssar
pues es de mi te a - par - tar
a - tras me sien - to tor - nar

D.C. al Fine

Cuan - do la quie - ro pa - ssar
pues es de mi te a - par - tar
a - tras me sien - to tor - nar

91. Yo soñava que me hablava

ff. 105v-106r

Yo soñava
Yo soñava
Yo soñava

Yo so - ña - va que me ha - bla - va la que mu - rió
Yo so - ña - va que me ha - bla - va la que mu - rió
Yo so - ña - va que me ha - bla - va la que mu - rió

14

que yo más que a mí le que - rí - a y de - zí - a - le yo Mal sin
que yo más que a mí le que - rí - a y de - zí - a - le yo Mal sin me -
que yo más que a mí le que - rí - a y de - zí - a le yo Mal sin [mal

27

me - dio do no hay re - me - dio ven - ga ya la i - gua - la - do - ra
dio do no hay [do no hay] re - me - dio ven - ga [ven - ga] ya la i - gua - la - do - ra
sin me - dio] do no hay re - me - dio ven - ga [ven - ga] ya la i - gua - la - do -

41

muer - te [muer - te]
muer - te [muer - te]
ra muer - te

92. Antonilla es desposada

ff. 106v-107r

Antonilha

Antonilha

Antonilha

An - to - ni - lla es des - po - sa - da há - go - te - lo Juan a -
No te pon - ga ma - ra - vi - lla que to - do se pue - de

9

(2)

Fine

(3)

sa - ber Ju - ria - san no pue - de ser! [Mi - ra Juan lo que te di - go]
ha - zer Ju - ria - diez no pue - de ser! des - po - sar - se de do - min - go

(2)

(1)

(2)

(3)

sa - ber Ju - ria - san no pue - de ser! [Mi - ra Juan lo que te di - go]
ha - zer Ju - ria - diez no pue - de ser! des - po - sar - se de do - min - go

(2)

(1)

(3)

sa - ber Ju - ria - san no pue - de ser! [Mi - ra Juan lo que te di - go]
ha - zer Ju - ria - diez no pue - de ser! des - po - sar - se de do - min - go

19

(3)

que yo vi tu An - to - ni - lla
con un za - gal de la vi - lla

(3)

D.C. al Fine

(3)

que yo vi tu An - to - ni - lla
con un za - gal de la vi - lla

(3)

que yo vi tu An - to - ni - lla
con un za - gal de la vi - lla

- (1) Original com *punctus divisonis*
- (2) No original: ♩ (em vez de ♪)
- (3) No original: ♩ perfeita (em vez de ♪)

93. Pois tudo tão pouco dura

ff. 107v-108r

Pois tudo

Pois tudo

Pois tudo

Pois tu - do tão pou - co du - ra co - mo pa - ssa - do
E pois é cou - sa se - gu - ra que tu - do fim há

Pois tu - do tão pou - co du - ra co - mo pa - ssa - do pra
E pois é cou - sa se - gu - ra que tu - do fim há

Pois tu - do tão pou - co du - ra co - mo pa - ssa - do
E pois é cou - sa se - gu - ra que tu - do fim [tu - do fim] há

15

pra - zer i - sso me dá ter ven - tu - ra co - mo dei - xá - la de ter co - mo dei - xá -

de ha - ver (1) - zer i - sso me dá ter ven - tu - ra co - mo dei - xá - la de ter co - mo dei - xá -

de ha - ver (2) (3) (4) (5)

pra - zer i - sso me dá ter ven - tu - ra co - mo dei - xá - la de ter co - mo dei - xá -

de ha - ver]

32

Fine *D.C. al Fine*

- la de ter A - ca - ba - se com a vi - da jun - ta - men - te mal e bem
e quemme - lhor di - ta tem temmais pe - na - da par - ti - da

- la de ter A - ca - ba - se com a vi - da jun - ta - men - te mal e bem
e quemme - lhor di - ta tem temmais pe - na - da par - ti - da

- la de ter A - ca - ba - se com a vi - da jun - ta - men - te mal e bem
e quemme - lhor di - ta tem temmais pe - na - da par - ti - da

(1) No original: ♫

(2) Com suspensão no original

(3) No original, na voz inferior, a barra dupla de fim de secção está, por lapso, nesta posição; no final da secção, está uma barra simples

(4) No original: 3

(5) O original não regista o regresso à métrica binária

(6) Com suspensão no original

94. Soy serranica

ff. 108v-109r



Soy sepanica



Soy sepanica



Soy sepanica

Soy se - rra - ni - ca y ven - go de la Ex - tre - ma - du - ra
A tal cru - e - za y pa - sión tan du - ra

Soy se - rra - ni - ca y ven - go de la Ex - tre - ma - du - ra
A tal cru - e - za y pa - sión tan du - ra

Soy se - rra - ni - ca y ven - go de la Ex - tre - ma - du - ra
A tal cru - e - za y pa - sión tan du - ra

12 *Fine*

si me va - le - rá [si me va - le - rá] ven - tu - ra! Ven - go lle - na
do mi ma - dre

si me va - le - rá [si me va - le - rá] ven - tu - ra! Ven - go lle - na
do mi ma - dre

si me va - le - rá [si me va - le - rá] ven - tu - ra! Ven - go lle - na
do mi ma - dre

27 *D.C. al Fine*

de tris - te - za con so - le - dad de la sie - rra
me des - tie - rra sen - do mi na - tu - ra - le - za

de tris - te - za con so - le - dad de la sie - rra
me des - tie - rra sen - do mi na - tu - ra - le - za

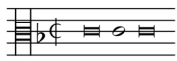
de tris - te - za con so - le - dad de la sie - rra
me des - tie - rra sen - do mi na - tu - ra - le - za

95. Quén viesse aquel día

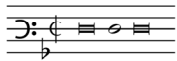
ff. 109v-110r



Quiem uiese



Quiem uiese



Quiem uiese

Quén vie - sse a - quel dí - a cuan - do cuan - do

Quén vie - sse a - quel dí - a cuan - do cuan - do

Quén vie - sse a - quel dí - a cuan - do cuan - do

10

sa - lie - sse mi vi - da de ____ tan - to da - ño

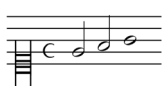
sa - lie - sse mi vi - da de ____ tan - to da - ño

sa - lie - sse mi vi - da de ____ tan - to da - ño

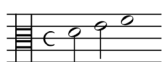
- (1) No original, esta nota está repetida
- (2) No original: ♫
- (3) No original, estavam em falta as 3 notas correspondentes à palavra «saliessse»
- (4) No original: ♫

96a. Minina dos olhos verdes (1)

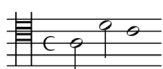
ff. 110v-111r



Minina



Minina



Minina

Mi - ni - na dos o - lhos ver - des por - que me não ve - des
Ser - des cru - a a - go - ra não é de o - lhos ver - des

Mi - ni - na dos o - lhos ver - des por - que me não ve - des
Ser - des cru - a a - go - ra não é de o - lhos ver - des

Mi - ni - na dos o - lhos ver - des por - que me não ve - des
Ser - des cru - a a - go - ra não é de o - lhos ver - des

10

Fine

por - que me não ve - des por - que me não ve - des? Ve - de - me se - nho - ra
pois que me não ve - des pois que me não ve - des e que meu de - se - jo

por - que me não ve - des por - que me não ve - des? Ve - de - me se - nho - ra
pois que me não ve - des pois que me não ve - des e que meu de - se - jo

por - que me não ve - des por - que me não ve - des? Ve - de - me se - nho - ra
pois que me não ve - des pois que me não ve - des e que meu de - se - jo

22

o - lhai que vos ve - jo
cre - ce de ho - ra em ho - ra

o - lhai que vos ve - jo
cre - ce de ho - ra em ho - ra

o - lhai que vos ve - jo
cre - ce de ho - ra em ho - ra

D.C. al Fine

96b. Minina dos olhos verdes (2)

ff. 111v-112r

inina

inina

inina

Mi ni - na dos o - lhos ver - des
Ser - des cru - a a - go - ra

por que me não ve - des
não é de o - lhos ver - des

por que me não
pois que me não

Mi ni - na dos o - lhos ver - des
Ser - des cru - a a - go - ra

por que me não ve - des
não é de o - lhos ver - des

por que me não
pois que me não

Mi ni - na dos o - lhos ver - des
Ser - des cru - a a - go - ra

por que me não ve - des
não é de o - lhos ver - des

por que me não
pois que me não

11

Fine

D.C. al Fine

ve - des por - que me não ve - des
ve - des pois que me não ve - des

ve - des por - que me não ve - des
ve - des pois que me não ve - des

ve - des por - que me não ve - des
ve - des pois que me não ve - des

Ve - de - me se - nho - ra o - lhai que vos ve - jo
e que meu de - se - jo cre - ce de ho - ra em ho - ra

Ve - de - me se - nho - ra o - lhai que vos ve - jo
e que meu de - se - jo cre - ce de ho - ra em ho - ra

Ve - de - me se - nho - ra o - lhai que vos ve - jo
e que meu de - se - jo cre - ce de ho - ra em ho - ra

- (1) No original: ♩ (em vez de ♩)
- (2) No original: ♩ (em vez de ♩)

97. Ya no quiero ser pastora

ff. 112v-113r

Yanãm-quéro

Yanão-quéro

Yanãm-quéro

Ya no quie - ro ser pas - to - ra ni me - nos te - ner za - gal
No lle - gues a tan - ta du - ra vi - da pues e - res mor - tal

Ya no quie - ro ser pas - to - ra ni me - nos te - ner za - gal
No lle - gues a tan - ta du - ra vi - da pues e - res mor - tal

Ya no quie - ro ser pas - to - ra ni me - nos te - ner za - gal
No lle - gues a tan - ta du - ra vi - da pues e - res mor - tal

9

ya que cer - ca vie-ne el mal [ya que cer - ca vie - ne el mal] Muy le - xos de
muy a - mar - go

ya que cer - ca vie - ne el mal [ya que cer - ca vie-ne el mal] Muy le - xos de
muy a - mar - go

ya que cer - ca vie-ne el mal ya que cer - ca vie-ne el mal Muy le - xos de mi
muy a - mar-go el

Fine

19

mi ven - tu - ra muy cer - ca de mi do - lor
el sa - bor por cau - sa de mi tris - tu - ra

mi ven - tu - ra muy cer - ca de mi do - lor
el sa - bor por cau - sa de mi tris - tu - ra

ven - tu - ra muy cer - ca de mi do - lor
sa - bor por cau - sa de mi tris - tu - ra

D.C. al Fine

- (1) No original, o *signum congruentiae* está ausente da voz inferior
- (2) No original, na voz inferior, a barra vertical está nesta posição (em vez de alinhada com as restantes vozes)

98. Em vida de tantos danos

ff. 113v-114r

Em uida de

Em uida de

Em uida de

Em vi - da de tan - tos da - nos for - ça - do é
Mil cau - te - las mil en - ga - nos con - tra vós que -

Em vi - da de tan - tos da - nos for - ça - do é
Mil cau - te - las mil e - no - jos con - tra vos que -

Em vi - da de tan - tos da - nos for - ça - do é
Mil cau - te - las mil e - no - jos con - tra vos que -

11

de - ses - pe - rar pois vos não ve - jo mu - dar com a mu - dan -
ri - a bus - car pa - ra po - der - vos mu - dar mas não con - sen -

de - ses - pe - rar pois vos não ve - jo mu - dar com a mu - dan -
ri - a bus - car pa - ra po - der - vos mu - dar mas não con - sen -

de - ses - pe - rar pois vos não ve - jo mu - dar com a mu - dan -
ri - a bus - car pa - ra po - der - vos mu - dar mas não con - sen -

25

ça [mu - dan - ça] dos a - nos com a mu - dan - ça [mu - dan - ça] dos a - nos
tem [con - sen - tem] meus da - nos mas não con - sen - tem [con - sen - tem] meus da - nos

ça [mu - dan - ça] dos a - nos com a mu - dan - ça dos a - nos
tem [con - sen - tem] meus da - nos mas não con - sen - tem meus da - nos

ça [mu - dan - ça] dos a - nos com a mu - dan - ça [mu - dan - ça] dos a - nos
tem [con - sen - tem] meus da - nos mas não con - sen - tem [con - sen - tem] meus da - nos

Fine

39

Já não po - sso cui - dar al co - mi - go te - nho a -
que dais ao tem - po cui - da - do de me a - cre - cen - tar

Já não po - sso cui - dar al co - mi - go te - nho a -
que dais ao tem - po cui - da - do de me a - cre - cen - tar meu

Já não po - sso cui - dar al co - mi - go te - nho a -
que dais ao tem - po cui - da - do de me a - cre - cen - tar

50

(1)
ssen - ta - do
meu mal [meu mal]

(2)
ssen - ta - do
mal [meu mal]

(2)
ssen - ta - do
meu mal [meu mal]

D.C. al Fine

- (1) No original: ♩
- (2) No original: ♩

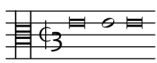
99. Não vos acabeis tão cedo

[Bartolomeu Trosilho ?]

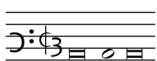
ff. 114v-115r



Nam uos



Nam uos



Nam uos

(1)

Não vos a - ca - beis tão ce - do pe - sa - res não
Pe - sa - res es - te cui - da - do ten - de o - vós não

(1)

Não vos a - ca - beis tão ce - do pe - sa - res não
Pe - sa - res es - te cui - da - do ten - de o vós não

(1)

Não vos a - ca - beis tão ce - do pe - sa - res não
Pe - sa - res es - te cui - da - do ten - de o vós não

7

Fine

(3)

me lei - xeis an - tes que me a - ca - beis Não me lei - xeis se - pul - ta - do
a - ca - bai os tris - tes a - nos

(4)

me lei - xeis an - tes que me a - ca - beis Não me lei - xeis se - pul - ta - do
a - ca - bai os tris - tes a - nos

(3)

me lei - xeis an - tes que me a - ca - beis Não me lei - xeis se - pul - ta - do
a - ca - bai os tris - tes a - nos

17

(6)

em vi - da de tan - tos da - nos
em que vi - vo tão pe - na - do

(6)

em vi - da de tan - tos da - nos
em que vi - vo tão pe - na - do

(6)

em vi - da de tan - tos da - nos
em que vi - vo tão pe - na - do

D.C. al Fine

- (1) Original com *punctus divisionis* (deslocado na voz inferior)
- (2) No original: ♩ com *punctus perfectionis* com suspensão (em vez de ♩)
- (3) Original com *punctus perfectionis*

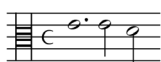
- (4) No original: ♩ (em vez de ♩)
- (5) Com suspensão no original
- (6) No original: ♩ perfeita (em vez de ♩)

100. No andes tan aborrido

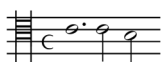
ff. 115v-116r



No an-des



No an-des



No an-des

No an-des tan a-bo-rri-do re-go-zí-ja-te za-gal
Y pues e-res en-ten-di-do ya de-bes sa-ber za-gal

No an-des tan a-bo-rri-do re-go-zí-ja-te za-gal
Y pues e-res en-ten-di-do ya de-bes sa-ber za-gal

No an-des tan a-bo-rri-do re-go-zí-ja-te za-gal
Y pues e-res en-ten-di-do ya de-bes sa-ber za-gal

11 *Fine*

que el bien ver-ná tras el mal [que el bien ver-ná tras el mal] Vuel-ve so-bre tu re-
que tie-ne por con-di-

que el bien ver-ná tras el mal [que el bien ver-ná tras el mal] Vuel-ve so-bre tu re-
que tie-ne por con-di-

que el bien ver-ná tras el mal [que el bien ver-ná tras el mal] Vuel-ve so-bre tu re-
que tie-ne por con-di-

23

ba-ño de-xa la i-ma-gi-na-ción (1)
ción ha-zer mal do no hay na-da

ba-ño de-xa la i-ma-gi-na-ción
ción ha-zer mal do no hay na-da

ba-ño de-xa la i-ma-gi-na-ción
ción ha-zer mal do no hay na-da

D.C. al Fine

(1) No original: perfeita

101. Adónde está tu gallardía (2)*

ff. 116v-117r

domdesta

domdesta

domdesta

A - dón de es - tá tu ga-llar - dí - a Men - go ah que no te a - qui
 Tu ga - la y tu lo - ça - ní - a se_____ te va y no sé si

A - dón - de es - tá tu ga-llar-dí - a Men - go ah que no te a - qui
 Tu ga - la y tu lo - ça - ní - a se_____ te va y no se si

A - dón de es - tá tu ga-llar-dí - a Men - go ah que no te a - qui
 Tu ga - la y tu lo - ça - ní - a se_____ te va y no se si

7

Fine

llo - tras ya co - mo so - lí - a Cuan - do a pla - zer te da - vas
 vol - ve - rá no te - mí - as es - ta co - sa

llo - tras ya co - mo_____so - lí - a Cuan do a_____ pla - zer te da - vas
 vol - ve - rá no te - mí - as es - ta co - sa

llo - tras ya co - mo so - lí - a Cuan - do a pla - zer te da - vas
 vol - ve - rá no_____ te - mí - as es - ta co - sa

15

con tu sam - po - ña sa - bro - sa
 por-que en o - tra te o - cu - pa - vas

con tu sam - po - ña sa - bro - sa
 por-que en o - tra te o - cu - pa - vas

con tu sam - po - ña sa - bro - sa
 por-que en o - tra te o - cu - pa - vas

D.C. al Fine

(1) No original: ♩ (em vez de ♪)

102. Ay dolor, cuán mal me tratas

ff. 117v-118r

Ai dolor

Ai dolor

Ai dolor

Ay do - lor ay do - lor cuán mal me tra - tas [ay cuán
Y trá - tas - me [trá - tas - me] de u - na suer - te [de u - na

Ay do - lor ay do - lor cuán mal
Y trá - tas - me, trá - tas - me de u -

do - lor cuán mal
tas - me de u - na

11

mal me tra - tas] que no me a - flo - xas ni me ma - tas, que no me a - flo -
suer - te] que aun - que al al - ma dis - ba - ra - tas, que aun - que al al -

me tra - tas que no me a - flo - xas [que no me a - flo - xas
- na suer - te que aun - que al al - ma [que aun - que al al - ma

me tra - tas que no me a - flo - xas ni me
suer - te que aun - que al al - ma dis - ba -

24

xas ni me ma - tas que no me a - flo - xas ni me ma - tas, ni
- ma dis - ba - ra - tas ni me a - flo - xas ni me ma - tas [ni

ni me ma - tas] que no me a - flo - xas ni
dis - ba - ra - tas] ni me a - flo - xas ni

- ma - tas que no me a - flo - xas ni me
- ra - tas ni me a - flo - xas ni me

52

D.C. al Fine

res fla - ca] ni e - res fuer - te [ni e - res fuer - te, fuer - te]
das vi - da] ni das muer - te [ni das muer - te, muer - te]

res fla - ca] ni e - res fuer - te [ni e - res fuer - te]
das vi - da] ni das muer - te [ni das muer - te]

e - res fla - ca] ni e - res fuer - te [ni e - res fuer - te]
ni das vi - da] ni das muer - te [ni das muer - te]

83

103. Bem sei que minha tristura

ff. 118v-119r

Bem sei que

Bem sei que mi - nha tris - tu - ra não po - de
 Ve - de que es - pe - rar a - que - le ou se vi -

Bem sei que mi - nha tris - tu - ra não po - de
 Ve - de que es - pe - rar a - que - le ou se vi -

Bem sei que mi - nha tris - tu - ra não po - de
 Ve - de que es - pe - rar a - que - le ou se vi -

11

Fine

ter al - gum fim sem pri - mei - ro o - dar a mim
 rá mi - nha fim an - tes que e - le che - gue a mim

ter al - gum fim sem pri - mei - ro o - dar a mim
 rá mi - nha fim an - tes que e - le che - gue a mim

ter al - gum fim sem pri - mei - ro o - dar a mim
 -rá mi - nha fim an - tes que e - le che - gue a mim

24

D.C. al Fine

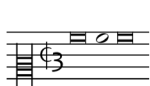
Quer a - mor que es - pe - re ne - le e que nis - to pa - sse o tem - po
 e vi - rá o pra - zer a tem - po que não po - ssa gos - tar de - le

Quer a - mor que es - pe - re ne - le e que nis - to pa - sse o tem - po
 e vi - rá o pra - zer a tem - po que não po - ssa gos - tar de - le

Quer a - mor que es - pe - re ne - le e que nis - to pa - sse o tem - po
 e vi - rá o pra - zer a tem - po que não po - ssa gos - tar de - le

104. Já não posso ser contente

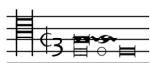
ff. 119v-120r



Janão poso



Janão poso



Janão poso

Já não po - sso ser con - ten - te te - nho a es - pe - ran - ça per - di - da
A - ssi vi - vo des - con - ten - te so - fren - do tão tris - te [tris - te] vi - da

Já não po - sso ser con - ten - te te - nho a es - pe - ran - ça per - di - da
A - ssi vi - vo des - con - ten - te so - fren - do tão tris - te [tris - te] vi - da

Já não po - sso ser con - ten - te te - nho a es - pe - ran - ça per - di - da
A - ssi vi - vo des - con - ten - te so - fren - do tão tris - te [tris - te] vi - da

an - do per - di - do an - tre a gen - te nem mo - rro [nem mo - rro] nem te - nho vi - da [nem te -
que an - do a fi - o da gen - te per - di - do [per - di - do] tris - te sem vi - da [tris - te]

an - do per - di - do an - tre a gen - te nem mo - rro [nem mo - rro] nem te - nho vi - da [nem te -
que an - do a fi - o da gen - te per - di - do [per - di - do] tris - te sem vi - da [tris - te]

an - do per - di - do an - tre a gen - te nem mo - rro [nem mo - rro] nem te - nho vi - da [nem te -
que an - do a fi - o da gen - te per - di - do [per - di - do] tris - te sem vi - da [tris - te]

nho vi - da] Mi - nha ven - tu - ra é tal se - nho - ra, por vos que - rer
sem vi - da] que pe - ra do - brar meu mal me ti - ram po - der vos ver

nho vi - da] Mi - nha ven - tu - ra é tal se - nho - ra por vos que - rer [por vos que - rer]
sem vi - da] que pe - ra do - brar meu mal me ti - ram po - der vos ver [po - der vos ver]

nho vi - da] Mi - nha ven - tu - ra é tal se - nho - ra por vos que - rer
sem vi - da] que pe - ra do - brar meu mal me ti - ram po - der vos ver

(1) No original: ♩ com *punctus perfectionis* (em vez de ♩)

(2) No original: ♩ perfeita com suspensão (em vez de ♩)

(3) Original com *punctus divisionis*

(4) No original: ♩ (em vez de ♩)

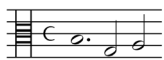
(5) Original com *punctus perfectionis*

105. Yo te aconsejo, Pascual

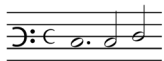
ff. 120v-121r



Yo tacomsejo



Yo tacomsejo



Yo tacomsejo

Yo te a - con - se - jo Pas - cual que no cu - res
Y por - que tu e - res za - gal te a - con - se - jo

Yo te a - con - se - jo Pas - cual que no cu - res
Y por - que tu e - res za - gal te a - con - se - jo

Yo te a - con - se - jo Pas - cual que no cu - res
Y por - que tu e - res za - gal te a - con - se - jo

11

de a - quel va - lle que yo me per - dí por bus - ca - lle que yo me per - dí por bus - ca -
que a - quel va - lle no pre - cu - res por bus - ca - lle no pre - cu - res por bus - ca -

de a - quel va - lle que yo me per - dí por bus - ca - lle [que yo me per - dí por bus -
que a - quel va - lle no pre - cu - res por bus - ca - lle [no pre - cu - res por bus -

de a - quel va - lle que yo me per - dí por bus - ca - lle [que yo me per - dí por bus -
que a - quel va - lle no pre - cu - res por bus - ca - lle [no pre - cu - res por bus -

26 *Fine* *D.C. al Fine*

(1) - lle Tie - ne el va - lle tal pon - ço - ña que el cor - de - ro que pa - cie - re
- lle de su yer - va y no mu - rie - re ver - le has cu - bier - to de ro - ña

- ca - lle] Tie - ne el va - lle tal pon - ço - ña que el cor - de - ro que pa - cie - re
- ca - lle] de su yer - va y no mu - rie - re ver - le has cu - bier - to de ro - ña

- ca - lle] Tie - ne el va - lle tal pon - ço - ña que el cor - de - ro que pa - cie - re
- ca - lle] de su yer - va y no mu - rie - re ver - le has cu - bier - to de ro - ña

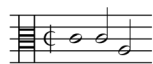
(1) No original: ♫

106. Quem quiser comprar ãa vida

ff. 121v-122r



Quem quiser



Quem quiser



Quem quiser

Quem qui - ser com - prar ã - a vi - da em que vi -
De - ve - se de com - prar bem____ por que mui -

Quem qui - ser com - prar [com - prar_] ã - a vi - da em que vi -
De - ve - se de com - prar [com - prar_] bem____ por que mui -

Quem qui - ser com - prar [com - prar] ã - a vi - da em que vi -
De - ve - se de com - prar [com - prar] bem [com - prar bem] por que mui -

Fine

ve to - do mal dar - se - lh'á____ po - lo que val E não lhe pa -
to pre - ço val' quem____ po - de com tan - to mal por - que é vi - da

- ve to - do mal dar - se - lh'á____ po - lo que val E não lhe pa -
- to pre - ço val' quem____ po - de com tan - to mal por - que é vi - da

ve to____ do mal dar - se - lh'á____ po - lo que val E não lhe pa -
to pre - ço val' quem____ po - de com tan - to mal por - que é vi - da

re - ça al - guém que se ven - de por per - di - da
que dá vi - da a quan - tos [quan - tos] ma - les lhe vêm

re - ça al - guém que se ven - de____ por per - di - da
que dá vi - da a quan - tos ma - les lhe vêm

D.C. al Fine

(1) No original: dó

107. Quén te hizo, Juan pastor (3)*

ff. 122v-123r

Quem te hizo

Quén te hi - zo Juan pas - tor [Juan pas - tor] sin ga - sa - jo y
Ya no e - res quien so - lí - as [quien so - lí - as] quén te hi - zo

Quem te hizo

Quén te hi - zo Juan pas - tor [Juan pas - tor] sin ga - sa - jo y
Ya no e - res quien so - lí - as [so - lí - as] quén te hi - zo

Quem te hizo

Quén te hi - zo Juan pas - tor [Juan pas - tor] sin ga - sa - jo y
Ya no e - res quien so - lí - as [quien so - lí - as] quén te hi - zo

17

sin pla - zer que tu a - le - gre so - lí - as ser So - lí -
sin pla - zer que tu a - le - gre so - lí - as ser han se

sin pla - zer que tu a - le - gre so - lí - as ser So - lí -
sin pla - zer que tu a - le - gre so - lí - as ser han se

sin pla - zer que tu a - le - gre so - lí - as ser So - lí -
sin pla - zer que tu a - le - gre so - lí - as ser han se

35

a ser que te - ni - as [te - ni - as] a - le - gres los pen - sa - mien - tos
mu - da - do los tiem - pos [los tiem - pos] con e - llos las a - le - gri - as

a ser que te - ni - as [te - ni - as] a - le - gres los pen - sa - mien - tos
mu - da - do los tiem - pos [los tiem - pos] con e - llos las a - le - gri - as

a ser que te - ni - as [te - ni - as] a - le - gres los pen - sa - mien - tos
mu - da - do los tiem - pos [los tiem - pos] con e - llos las a - le - gri - as

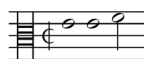
(1) No original, o *signum congruentiae* está ausente das vozes intermédia e inferior

108. Pensando que se acabava (2)*

ff. 123v-124r



Pensando



Pensando



Pensando

Pen - san - do que se a - ca - ba - va mi do - lor, me ha na - ci -
An - si to - mó con - clu - sión mi do - lor, en ser ca -

Pen - san - do que se a - ca - ba - va mi do - lor, me ha na - ci -
An - si to - mó con - clu - sión mi do - lor, en ser ca -

Pen - san - do que se a - ca - ba - va mi do - lor, me ha na - ci -
An - si to - mó con - clu - sión mi do - lor, en ser ca -

7 *Fine* *D.C. al Fine*

do o - tro ma - yor Que és - ta es la con - di - ción, dél que en pe - na ha de a - ca - bar
da vez ma - yor cuan - do pien - sa des - can - sar, tras do - blar - se su pa - ssión

do o - tro ma - yor Que és - ta es la con - di - ción, del que en pe - na ha de a - ca - bar
da vez ma - yor cuan - do pien - sa des - can - sar, tras do - blar - se su pa - ssión

do o - tro may - or Que és - ta es la con - di - ción, del que en pe - na ha de a - ca - bar
da vez may - or cuan - do pien - sa des - can - sar, tras do - blar - se su pa - ssión

109. Después que passaste el río

ff. 124v-125r

Despues que

Des - pués que pa - ssas-te el-rí - o, nin - fa to - do cuan - to vis - te,
O - be - de-ció - te la mar, en la tie - rra cuan - to vis - te,

Des - pués que pa - ssas-te el-rí - o nin - fa to - do cuan-to vis - te
O - be - de-ció - te la mar en la tie - rra cuan-to vis - te

Des - pués que pa - ssas-te el-rí - o nin - fa to - do cuan-to vis - te
O - be - de-ció - te la mar en la tie - rra cuan-to vis - te

13

so tu man-do y se - ño - rí - o lo pu - sis - te

so tu man-do y se - ño - rí - o lo pus - sis - te

so tu man-do y se - ño - rí - o lo pu - sis - te

Fine

Cuál hom - bre se pu-do ha - llar
que go - ver - na - lle su - pie - ra

Cuál hom - bre se pu-do ha - llar
que go - ver - na - lle su - pie - ra

Cuál hom - bre se pu-do ha - llar
que go - ver - na - lle su - pie - ra

27

que en su bar - co te tru - xe - ra
ni más a puer - to lle - gar

que en su bar - co te tru - xe - ra
ni más a puer - to lle - gar

que en su bar - co te tru - xe - ra
ni más a puer - to lle - gar

D.C. al Fine

110. Não me espanto já de 'não'

ff. 125v-126r



Nam mespasto



Nam mespanto



Nam mespasto

ff. 125v-126r

Não me es-pan-to já de 'não' por-que 'sim' [por-que 'sim'] nun-ca na - ceu
 Res-pon-da-me ca-da di - a 'não' por 'sim' ['não' por 'sim'] que não há mais

Não me es-pan-to já de 'não' por-que 'sim' [por-que 'sim'] nun-ca na - ceu
 Res-pon-da-me ca-da di - a 'não' por 'sim' ['não' por 'sim'] que não há mais

Não me es-pan-to já de 'nao' por-que 'sim' [por-que 'sim'] nun-ca na - ceu
 Res-pon-da-me ca-da di - a 'não' por 'sim' ['não' por 'sim'] que não há mais

6 *Fine* *D.C. al Fine*

pe - ra mim [pe - ra mim] Já me a-go - ra pe - sa - rí - a de al-gum 'sim' vir des-man - da - do
 pe - ra mim [pe - ra mim] por não vir a - com-pa-nha - do dum mal que mais sen - ti - ri - a

(1)
 pe - ra mim [pe - ra mim] Já me a-go - ra pe - sa - rí - a de al-gum 'sim' vir des-man - da - do
 pe - ra mim [pe - ra mim] por não vir a - com-pa-nha - do dum mal que mais sen - ti - ri - a

pe - ra mim [pe - ra mim] Já me a-go - ra pe - sa - rí - a de al-gum 'sim' vir des-man - da - do
 pe - ra mim [pe - ra mim] por não vir a - com-pa-nha - do dum mal que mais sen - ti - ri - a

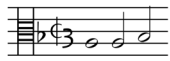
- (1) No original: dó (a dissonância de 7.ª com a voz inferior é mais aceitável que a de 2.ª com a voz superior)

111. Quiérome ir morar al monte

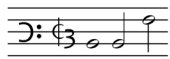
ff. 126v-127r



Quero mir



Quero mir



Quero mir

Quié - ro - me ir mo - rar al mon - te so - la sin más com - pa - ñí - a
mas to - do cuan - to pen - sar en tan dul - ce com - pa - ñí - a

Quié - ro - me ir mo - rar al mon - te so - la sin más com - pa - ñí - a
mas to - do cuan - to pen - sar en tan dul - ce com - pa - ñí - a

Quié - ro - me ir mo - rar al mon - te so - la sin más com - pa - ñí - a
mas to - do cuan - to pen - sar en tan dul - ce com - pa - ñí - a

8

que la sie - rra [que la sie - rra] y su a - gua frí - a A - llí ve - ré
me da - rá [me da - rá] más a - le - grí - a y no me da -

que la sie - rra [que la sie - rra] y su a - gua frí - a A - llí ve - ré
me da - rá [me da - rá] más a - le - grí - a y no me da -

que la sie - rra [que la sie - rra] y su a - gua frí - a A - lli ve - re
me da - rá [me da - rá] más a - le - grí - a y no me da -

Fine

14

[ve - ré] su ver - du - ra, las a - ve - si - llas can - tar
rán [da - rán] tris - tu - ra, o - tros can - tos de pe - sar

[ve - ré] su ver - du - ra, las a - ve - si - llas can - tar
-rán [da - rán] tris - tu - ra, o - tros can - tos de pe - sar

[ve - ré] su ver - du - ra, las a - ve - si - llas can - tar
rán [da - rán] tris - tu - ra, o - tros can - tos de pe - sar

D.C. al Fine

(1) No original: ♯♯ (em vez de ♯.)

112. Adónde estás alma mia

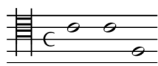
ff. 127v-128r



Adomdestas



Adomdestas



Adomdestas

A - dón - de 'stás al - ma mí - a que mu - cho de - sse - o ver - te,
Ya mi vi - da se es - cu - re - ce sos - pi - ran - do no - che y dí - a,

A - dón - de es - tás [es - tás] al - ma mí - a, que mu - cho de - sse - o ver -
Ya mi vi - da [vi - da] se es - cu - re - ce, sos - pi - ran - do no - che y dí -

8 *Fine* *D.C. al Fine*

an - tes que ven - ga la muer - te
por te mi - rar al - ma mí - a

Y pues es - te bien fa - lle - ce, no pue de de - xar de ser
par - tir - me yo sin te ver, se - gún que mi da - ño cre - ce

te, an - tes que ven - ga la muer - te
a, por te mi - rar al - ma mí - a

Y pues es - te bien fa - lle - ce, no pue de de - xar [de - xar] de ser
par - tir - me yo sin te ver, se - gún [se gún] que mi da - ño cre - ce

113. Quanto tempo trabalhei

ff. 128v-129r



Quanto tempo



Quanto tempo



Quanto tempo

Quan-to tem-po tra-ba-lhei por não per-der es-pe-ran-ça
Por-que quan-to tra-ba-lhei

Quan-to tem-po tra-ba-lhei por não per-der es-pe-ran-ça
Por-que quan-to tra-ba-lhei

Quan-to tem-po tra-ba-lhei por não per-der es-pe-ran-ça
Por-que quan-to tra-ba-lhei

9 Fine

e quão pou-co há que a-chei tu-do per-di a-té que a-chei que o per-dê-la des-can-sa que o per-dê-la des-can-sa

e quão pou-co há que a-chei tu-do per-di a-te que a-chei que o per-dê-la des-can-sa que o per-dê-la des-can-sa

e quão pou-co há que a-chei tu-do per-di a-té que a-chei que o per-dê-la des-can-sa que o per-dê-la des-can-sa

21

por i-sso quem na-ti-ver per-cu-re de a per-der por mui-to bo-a que se-ja por que per-der-se não ve-ja

por i-sso quem na-ti-ver per-cu-re de a per-der por mui-to bo-a que se-ja por que per-der-se não ve-ja

por i-sso quem na-ti-ver per-cu-re de a per-der por mui-to bo-a que se-ja por que per-der-se não ve-ja

D.C. al Fine

(1) No original: ♪ (em vez de ♪)

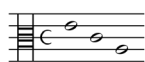
(2) No original: ♪ perfeita (em vez de ♪)

114. Ya murió todo el plazer

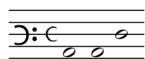
ff. 129v-130r



Ya morio



Ya morio



Ya morio

Ya mu - rió to - do el pla - zer ya mu - rió mi
La fe so - la no mu - rió y mu - rió mi

Ya mu - rió to - do el pla - zer ya mu - rió mi
La fe so - la no mu - rió y mu - rió mi

Ya mu - rió to - do el pla - zer ya mu - rió mi
La fe so - la no mu - rió y mu - rió mi

12

co - ra - çón (1) ya mis bie - nes muer - tos son Ya mi glo -
co - ra - çón por - que la

co - ra - çón ya mis bie - nes muer - tos son Ya mi glo -
co - ra - çón por - que la

co - ra - çón (1) ya mis bie - nes [mis bie - nes] muer - tos son Ya mi glo -
co - ra - çón por - que la

Fine

29

ria fe - ne - ció y tam - bién mi a - le - grí - a
ven - tu - ra mí - a al me - jor tem - po fal - tó

ria fe - ne - ció y tam - bién mi a - le - grí - a
ven - tu - ra mí - a al me - jor tem - po fal - tó

D.C. al Fine

ria fe - ne - ció y tam - bién mi a - le - grí - a
ven - tu - ra mí - a al me - jor tem - po fal - tó

(1) No original: ∞

115. Do vosso bem-querer, Senhora

ff. 130v-131r

Do vo - sso bem - que - rer Se - nho - ra o vo - sso mal mi-
que o bem per - di - do Se - nho - ra por on-de o mal

Do vo - sso bem - que - rer Se - nho - ra o vo - sso mal mi-
que o bem per - di - do Se - nho - ra por on-de o mal mi-

Do vo - sso bem - que - rer Se - nho - ra o vo - sso mal mi-
que o bem per - di - do Se - nho - ra por on-de o mal mi-

11 *Fine*

lhor me fo - ra Fo - ra - me mi - lhor o mal que o bem
mi - lhor me fo - ra mas a quem fal - ta ven - tu - ra que lhe

lhor [mi - lhor] me fo - ra Fo - ra - me mi - lhor o mal que o bem de
lhor [mi - lhor] me fo - ra mas a quem fal - ta ven - tu - ra que lhe fal -

lhor [mi - lhor] me fo - ra Fo - ra - me mi - lhor o mal que o
lhor [mi - lhor] me fo - ra mas a quem fal - ta ven - tu - ra que lhe

20

de tão pou - ca du - ra Não há dor mais de - si - gual
fal - te tu - do o al [tu - do o al]

tão pou - ca du - ra Não há dor mais de - si - gual
te tu - do o al

bem de tão pou - ca du - ra Não há dor mais de - si - gual
fal - te tu - do o al [tu - do o al]

D.C. al Fine

- (1) Original com *punctus perfectionis*
(2) Sem suspensão no original
(3) A repetição desta frase melódica não está indicada no texto original (cf. comentário crítico)

116. Olhos que andais agravados

ff. 131v-132r

olhos q̃ andais

O-lhos que andais a-gra-va - dos de ver ma - les sem re - zão dor-min - do e

olhos q̃ andais

O-lhos que andais a-gra-va - dos de ver ma - les sem re - zão dor-min - do e a-cor-

olhos q̃ andais

O-lhos que andais a-gra-va - dos de ver ma - sem re - zão dor-min - do e

13

a - cor - da - dos cho-rai [cho-rai] mi - nha per - di - ção mor é a pai-xão

da - dos [a-cor-da - dos] cho-rai [cho-rai] mi - nha per - di - ção mor é a pai-xão

a - cor - da - dos cho-rai [cho-rai] mi - nha per - di - ção mor é a pai-xão

25

que es-te cho - ro [cho - ro] gui - a que a nou - te [que a nou-te] e di - a que a nou-te e di - a

que es-te cho - ro [cho - ro] gui - a que a nou - te [que a nou-te] e di - a que a nou-te e di - a

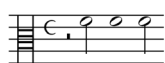
que es-te cho - ro [cho - ro] gui - a que a nou - te [que a nou-te] e di - a que a nou-te e di - a

117. Levántese el pensamiento

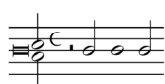
ff. 132v-133r



leuãtese



leuamtese



leuamtese

Le - ván - te-se el pen-sa - mien - to a - bra los o - jos el se -

Le - ván - te-se el pen-sa - mien - to a - bra los o - jos el se -

Le - ván - te-se el pen-sa - mien - to a - bra los o - jos el se -

12

so por - que veo an - dar en pe - so al - ma y vi - da, al - ma y vi - da

- so por - que veo an - dar en pe - so al - ma y vi - da, al - ma y vi - da

- so por - que veo an - dar en pe - so al - ma y vi - da, al - ma y vi - da

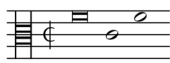
(1) No original:

118. Foi-se gastando a esperança

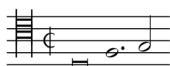
ff. 133v-134r



Foyse gastando



foyse gastando



Foyse gastado

Foi - se gas - tan - do a es - pe - ran - ça fui en - ten - den -
E pois is - to só se al - can - ça em pa - go de

Foi - se gas - tan - do a es - pe - ran - ça fui en - ten - den -
E pois is - to so se al - can - ça em pa - go de

Foi - se gas - tan - do a es - pe - ran - ça fui en - ten - den -
E pois is - to so se al - can - ça em pa - go de

11

do os en - ga - nos do mal do mal fi - ca - ram me os da - nos e do
tan - tos da - nos não ce - guem não ce - guem mais os en - ga - nos a quem

do os en - ga - nos do mal fi - ca - ram [fi - ca - ram] me os da - nos e do bem [do
tan - tos da - nos não ce - guem mais [não ce - guem mais] os en - ga - nos a quem ce - gou

do os en - ga - nos do mal fi - ca - ram me os da - nos [os da - nos] e do bem só
tan - tos da - nos não ce - guem mais [não ce - guem mais] os en - ga - nos a quem ce - gou

24

bem só a lem - bran - ça e do bem só a lem - bran - ça
ce - gou a es - pe - ran - ça a quem ce - gou a es - pe - ran - ça

bem] só a lem - bran - ça e do bem [do bem] so a lem - bran - ça
[ce - gou] a es - pe - ran - ça a quem ce - gou [ce - gou] a es - pe - ran - ça

a lem - bran - ça [a lem - bran - ça] e do bem só a lem - bran - ça [a lem - bran - ça]
a es - pe - ran - ça [a es - pe - ran - ça] a quem ce - gou a es - pe - ran - ça [a es - pe - ran - ça]

Fine

37

Es - ta me fi - ca da vi - da per - di - da [per -
em lu - gar de me dar bem me dá a mor -

Es - ta me fi ca da vi - da per - di - da [per -
em lu - gar de me dar bem [dar bem] me dá [me dá]

Es - ta me fi - ca da vi - da per - di - da [per - di -
em lu - gar de me dar bem [dar bem] me dá [me dá]

48

di - da] ser - vin - do quem
te co - nhe - ci - da

di - da] ser - vin - do quem
a mor - te co - nhe - ci - da

da] ser - vin - do [ser - vin - do] quem
a mor - te co - nhe - ci - da

D.C. al Fine

(1) No original, a barra vertical está ausente da voz superior

119. Na fonte está Lianor

ff. 134v-135r

na fonte

Na fon - te es - tá Li - a - nor la - van - do o po - te, cho - ran -
O ca - mi - nho es - tá o - lhan - do com os o - lhos que lhe dão dor____

na fonte

Na fon - te es - tá Li - a - nor la - van - do o po - te, cho - ran -
O ca - mi - nho es - tá o - lhan - do com os o - lhos que lhe dão dor____

na fonte

Na fon - te es - tá Li - a - nor la - van - do o po - te, cho - ran -
O ca - mi - nho es - tá o - lhan - do com os o - lhos que lhe dão dor____

9

do e às a - mi - gas pre - gun - tan - do 'Vis - tes lá o meu a - mor, vis - tes lá o meu a - mor?'
— e às que vi - nham pre - gun - tan - do

do e às a - mi - gas pre - gun - tan - do 'Vis - tes lá o meu a - mor, vis - tes lá o meu a - mor?'
— e às que vi - nham pre - gun - tan - do

(1) (2) (3)

do e às a - mi - gas pre - gun - tan - do 'Vis - tes lá o meu a - mor, vis - tes lá o meu a - mor?'
— e às que vi - nham pre - gun - tan - do

Fine

19

Ne - nhũ - a lhe dá re - zão de que e - la fi - que con - ten - te [de que e - la fi - que con - ten - te]
por - que não no ter pre - sen - te i - sso lhe dá mais pai - xão, [i - sso lhe dá mais pai - xão]

Ne - nhũ - a lhe dá re - zão de que e - la fi - que con - ten - te [de que e - la fi - que con - ten - te]
por - que não no ter pre - sen - te i - sso lhe dá mais pai - xão, [i - sso lhe dá mais pai - xão]

(3)

Ne - nhũ - a lhe dá re - zão de que e - la fi - que con - ten - te [de que e - la fi - que con - ten - te]
por - que não no ter pre - sen - te i - sso lhe dá mais pai - xão, [i - sso lhe dá mais pai - xão]

D.C. al Fine

- (1) Original com *punctus perfectionis*
- (2) No original: ♩ com *punctus perfectionis* (em vez de ♩)
- (3) No original: ♩ como no c. 26 (em vez de ♩), o que não seria compatível com o ritmo das restantes vozes

120. Quem não tem conhecimento

ff. 135v-136r

Quê não tẽ

Quem não tem co - nhe - ci - men - to nem o quer
ou que pres - ta o - be - de - cer nem que - rer

Quem não tem co - nhe - ci - men - to nem o quer
ou que pres - ta o - be - de - cer nem que - rer

Quem não tem co - nhe - ci - men - to nem o quer
ou que pres - ta o - be - de - cer nem que - rer

10

ter de nin - guém [de nin - guém] não quer o seu mal nem bem
mo - rrer [mo - rrer] por quem não co - nhe - ce mal nem bem

ter de nin - guém [de nin - guém] não quer o seu mal nem bem
mo - rrer [mo - rrer] por quem não co - nhe - ce mal nem bem

ter de nin - guém [de nin - guém] não quer o seu mal nem bem
mo - rrer [mo - rrer] por quem não co - nhe - ce mal nem bem

22

(1)

Fine

que tam - bém sei ser i - sen - to [que tam - bém sei ser i - sen - to]
[que tam - bém sei ser i - sen - to] que tam - bém sei ser i - sen - to

que tam - bém sei ser i - sen - to [que tam - bém sei ser i - sen - to]
[que tam - bém sei ser i - sen - to] que tam - bém sei ser i - sen - to

que tam - bém sei ser i - sen - to [que tam - bém sei ser i - sen - to]
[que tam - bém sei ser i - sen - to] que tam - bém sei ser i - sen - to

35

Se não que - reis co - nhe - cer mi - nha fa - di - ga e do - er - vos
que me pres - ta por que - rer - vos a mi mes - mo a - bo - rre - cer

Se não que - reis co - nhe - cer mi - nha fa - di - ga e do - er - vos
que me pres - ta por que - rer - vos a mi mes - mo a - bo - rre - cer

Se não que - reis co - nhe - cer mi - nha fa - di - ga e do - er - vos
que me pres - ta por que - rer - vos a mi mes - mo a - bo - rre - cer

D.C. al Fine

- (1) Excepcionalmente, esta barra vertical surge no meio da última palavra do verso, e não a seguir a ela; tal deve-se, possivelmente, ao desfaseamento entre a métrica binária e o ritmo ternário que corresponde à palavra «isento».
- (2) No original: fá-mi (em vez de sol-fá), o que não seria compatível com as restantes vozes

121. Quanti mercenarii

ff. 138v-139r

motete singular.



Quanti



Quâti



Quanti

Quan - ti mer - ce - na - rii [mer - ce - na - rii] in do

Quan - ti mer - ce - na - rii [mer - ce - na - rii] in do-mo

Quan - ti mer - ce - na - rii [mer - ce - na - rii] in do-mo

10

- mo pa - tris me - i [me - i] a - bun - dant__ pa - ni - bus

pa - tris me - i [pa - tris me - i] a - bun - dant__ pa - ni - bus

pa - tris me - i [pa - tris__ me - i] a - bun - dant__ pa - ni - bus

19

E - go au - tem hic fa - me pe - re - o [pe - re - o] Sur - gam et i - bo ad__ Pa - trem

E - go au - tem hic fa - me pe - re - o Sur - gam et i - bo ad Pa - trem me -

31

Pa - ter pec - ca - vi in coe - lum et
me - um et di - cam e - i: Pa - ter pec - ca - vi in coe - lum [pa -
um et di - cam e - i: Pa - ter pec - ca - vi in coe - lum et co -

43

co - ram te [pa - ter, et co - ram te] iam non sum dig - nus vo - ca - ri fi - li - us
ter, in cae - lum et co - ram te] iam non sum dig - nus vo - ca - ri fi - li - us
ram te [pa - ter et co - ram te] iam non sum di - gnus vo - ca - ri fi - li - us

55

tu - us fac me si-cut u-num de mer-ce - na - ri - is tu - is
tu - us fac me si-cut u-num de mer-ce - na - riis tu - is [mer - ce - na - riis tu - is]
tu - us fac me si-cut u-num de mer-ce - na - riis tu - is [de mer-ce - na - riis tu - is]

122. Es nacido Dios, pastores

f. 139v

Ty. Es nacido

Te. es nacido

ba. es nacido

Es na - ci - do [es na - ci - do] Dios pas - to - res [pas - to - res]
Ves - ti - do [ves - ti - do] to - do de a - mo - res

Es na - ci - do [es na - ci - do] Dios pas - to - res [pas - to - res]
Ves - ti - do [ves - ti - do] to - do de a - mo - res

Es na - ci - do [es na - ci - do] Dios pas - to - res [pas - to - res]
Ves - ti - do [ves - ti - do] to - do de a - mo - res

123. Per um dia festival

f. 139v

Ty. per hum dia

Te. per hum dia

ba. per hum dia

Per um di - a fes - ti - val [...]

Per um di - a fes - ti - val [...]

Per um di - a fes - ti - val [...]

9

124. Não tendes cama, bom Jesus, não

ff. 140v-141r

contra alta sobre
nô tendes cama /.

nô tendes

Tipl. nô tendes

Ten. nô tendes

ba. nô tendes

Não ten - des ca - ma bom Je - sus não não tendes

Não ten - des ca - ma bom Je - sus não não ten - des

Não ten - des ca - ma bom Je - sus não não ten - des

Não ten - des ca - ma bom Je - sus não não ten - des

11 ca - ma se - não no chão [se - não no chão] Fine

ca - ma se - não no chão, [não ten - des ca - ma se - não no chão]

ca - ma se - não no chão, [não ten - des ca - ma se - não no chão]

ca - ma se - não no chão, [não ten - des ca - ma se - não no chão]

22 [Contra alta tacet] D.C. al Fine

sen - do fi - lho de Deus e - ter - no não ten - des ca - ma se - não de fe - no

sen - do vós Deus hu - ma - na - do nas pa - lhas es - tais lan - ça - do

sen - do fi - lho de Deus e - ter - no não ten - des ca - ma se - não de fe - no

sen - do vós Deus hu - ma - na - do nas pa - lhas es - tais lan - ça - do

(1) No original: ♩ (em vez de ♩ ♩)

(2) No original: ≡

125. Cómo estáis, virgen y madre

f. 141v

como estais

CÓMO estáis vir - gen y ma - dre del e - ter - no Dios pa - ri - da

como estais

CÓMO estáis vir - gen y ma - dre del e - ter - no Dios pa - ri - da

como estais

CÓMO estáis vir - gen y ma - dre del e - ter - no Dios pa - ri - da (1)

11

5.

tan a - le - gre en es - te dí - a

5.

tan a - le - gre en es - te dí - a

5.

tan a - le - gre en es - te dí - a

(1) No original: ♯♯ (em vez de ♯♯)

126. Dic nobis Maria

ff. 141v-142r

Tip. Dic nobis

Alt. Dic nobis

Tenor. dic nobis

baff. dic nobis

(1) Dic no - bis Ma - ri - a quid vi - dis - ti in vi - a

(1) No original, voz superior: o verso «*quid vidisti in via*» foi escrito uma terceira abaixo

127. Pater de caelis Deus

f. 142v

Ti. pater de

Al. pater de

Te. pater de

ba. pater de

(1) Pa - ter de cae - lis De - us miserere nobis

(1) No original, a linha de tenor aparece primeiro que a de alto

129. Não tragais borzeguis pretos

ff. 144v-145r

nao tragais

(1) (2)

Não tra - gais, não tra - gais bor - ze - guis pre - tos que na cor - te são de -
 Ve - jo - vos, ve - jo - vos an - dar a - ce - so o - ra em cui - da - dos se -

Não tra - gais, não tra - gais bor - ze - guis pre - tos que na cor - te são de -
 Ve - jo - vos, ve - jo - vos an - dar a - ce - so o - ra em cui - da - dos se -

Não tra - gais, não tra - gais bor - ze - guis pre - tos que na cor - te são de -
 Ve - jo - vos, ve - jo - vos an - dar a - ce - so o - ra em cui - da - dos se -

7 *Fine*

fe - sos, não tra - gais bor - ze - guis pre - tos Não tra - gais, não tra - gais o que é de - fe - so
 cre - tos, o - ra com bor - ze - guis pre - tos an - da sem - pre an - da sem - pre a - ven - tu - ra - do

8

fe - sos, não tra - gais bor - ze - guis pre - tos Não tra - gais não tra - gais o que é de - fe - so
 cre - tos, o - ra com bor - ze - guis pre - tos an - da sem - pre an - da sem - pre a - ven - tu - ra - do

15

por - que quem trai o ve - da - do
 a ser a - ve - xa - do e pre - so

D.C. al Fine

por - que quem trai o ve - da - do
 a ser a - ve - xa - do e pre - so

por - que quem trai o ve - da - do
 a ser a - ve - xa - do e pre - so

(1) No original: metro ternário (C3)

(2) No original: ♩ (em vez de ♪)

COMENTÁRIO CRÍTICO

A Ay que ~~u~~biuiemdo^[X] no ~~u~~byuo^[X]
 ay que no muero muriemdo
 ay de mi~~u~~ que no memtiemdo

¡Ay, qué biviendo no bivo!
 ¡Ay, qué no muero, muriendo!
 ¡Ay de mí, qué no me entiendo!

No soy libre ni catiuo
 dichoso ny desdichado¹
 ny cōstamte ni mudado
 menos soy muerto ni ~~u~~biuo^[X]
 com las penas que Recybo
~~u~~biuo^[X] jo triste muriemdo
 aj de my~~u~~ que no memtiemdo

1 No soy libre ni cativo,
 dichoso ni desdichado;
 ni constante, ni mudado,
 menos soy muerto ni vivo.
 Con las penas que recibo,
 vivo yo triste, muriendo.
 ¡Ay de mí, qué no me entiendo!

Z Ay q̃ no sè entender
 lo q̃ eſtā tã entendido,
 ay q̃ sè q̃ eſtoy perdido
 ſin q̃ me pueda perder,
 Ay q̃ sè q̃ es bien querer
 de lo q̃ eſtoy muriendo
 ay de mj q̃ no m'entiendo,

2 ¡Ay, que no sé entender
 lo que está tan entendido!
 ¡Ay, qué sé que estoy perdido,
 sin que me pueda perder!
 ¡Ay, qué sé que es bien querer
 de lo que estoy muriendo!
 ¡Ay de mí, qué no me entiendo!

Ay q̃ deſseo miraros
 y no oso de medroso,
 ay q̃ eſtoy tan temeroso
 q̃ aun no oso deſſearos,
 Ay q̃ por no enojaros
 ſufro mjs males muriẽdo,
 ay de mj q̃ no m'etiendo,

3 ¡Ay, qué desseo miraros!,
 y no oso, de medroso;
 ¡ay, que estoy tan temeroso!,
 que aún no oso deseáros;
 ¡ay qué, por no enojaros,
 sufro mis males, muriendo!
 ¡Ay de mí, qué no me entiendo!

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*); Copista VI
 Texto: Copista I (mote e glosa 1), com correcções do Copista VI; Copista VIII (glosas 2 e 3)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
 Rima: abB | acca:abB | *deed:dbB* | *fggf:fbB*
 Forma musical: A | BBA
 Melodia: aβγδ | αδ' : αδ' : aβγδ [rondel]

CONCORDÂNCIAS O mote foi glosado por Pedro Andrade Caminha («A este vilancete velho»);²
 Os dois primeiros versos do mote são também citados numa elegia do mesmo poeta.³

Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 1
 MORAIS1986, n.º I

O agrupamento Sete Lágrimas gravou uma peça com este poema mas com música diferente.⁴

¹ Sob a música: [A] «Ay^[X] que ~~u~~biuiemdo^[X] no ~~u~~biuo^[X]»; [X]: «Ay q̃ // no muero muriendo, ay ay de mi, q̃ no me // entiẽdo // no foi libre ni captiuo, dichoſo ni desdichado»

² PRIEBSCHE1898, n.º 247, p. 232.

³ CAMINHA-PA1791, p. 176.

⁴ SETELÁGRIMAS2012, faixa 10.

A	Quien no pudiese e quien no hiziese que no queremdo querer que no quisiese		<i>¡Quién pudiesse, quién hiziesse que, no queriendo querer, no quisiesse!</i>
	Quiem pudiese hazer amar ado ama el amador e que ^[X] pudiese jgualar ^[X] un no amor com otro amor e que ^[X] fuese tão grã o soñ que pudiese ⁵ que no querendo querer que que ^[Z] no quisiese	1	<i>¡Quién pudiesse hazer amar a do ama el amador!, ¡Quién pudiesse igualar un amor con otro amor! ¡Quién fuesse tan gran señor que pudiesse, qué no queriendo querer, no quisiesse!</i>
	Quien no pudiese oluidar el amor ques tão forçoso e se ó quien ^[Z] pudiese librar ^{librar} quedar ^[Z] Saluo y sano y ^[X] com Reposo quien fueße tã uenturoso ^[Z] que que ^[Z] pudiese que no queremdo querer que que ^[Z] no quisiese /.	2	<i>¡Quién pudiesse olvidar el amor que es tan forçoso!, ¡o quien pudiesse quedar salvo y sano, y con reposo! ¡Quién fuesse tan venturoso que pudiesse, qué no queriendo querer, no quisiesse!</i>
Z	quien tuuieße tal poder y fueße tan fortunado que pudieße no querer por ser libre de cujdado, Qujen se uieße en tal estado q̃ pudieße q̃ no queriendo querer q̃ no quisieße /	3	<i>¡Quién tuviesse tal poder y fuese tan fortunado que pudiesse no querer por ser libre de cuidado! ¡Quién se viesse en tal estado que pudiesse, qué no queriendo querer, no quisiesse!</i>

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (incipit); Copista VI
 Texto: Copista I (mote e glosas 1 e 2), com emendas do Copista VI e VIII; Copista VIII (glosa 3)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-3 | 7-7-7-7 : 7-3-7-3
 Rima: aBA | cdcd:daBA | cece:eaBA | bfbf:faBA
 Forma musical: A | BBbA
 Melodia: αβ | γβ' : γβ' : γ : αβ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS Motes semelhantes registados em FRENK2003, n.º 729B e 729C.
 POÉTICAS Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 2
 MORAIS1986, n.º II

Ao contrário da indicação do Copista VI, Morais sugere, na sua transcrição musical, que o primeiro verso da volta se cante com a última frase melódica da secção B.

OBSERVAÇÕES A volta tem mais versos (3) que as frases melódicas da secção A (2); o texto registado por baixo da música pelo Copista VI indica que o primeiro verso da volta deve ser cantado com a primeira frase melódica da secção B, o que resulta na forma musical incomum A | BBbA (no CANCIONEIRO DE PARIS, só as peças 2, 12, 41, 43 e 115 têm esta estrutura).

Margit Frenk considerou o mote de origem popular.⁶
 O poema foi comentado por Eugenio Asensio.⁷

⁵ Sob a música: [A] «quien~~no~~^[X] pudiese»; [X] «Quien hiziefse, q̃ no querẽ//do querer, q̃^[Z] no quiefse // quien pudiefse hazer amar, ado ama el amador // quien pudiefse jgualar, un amor aotro amor // quiẽ fueße tan gran senhor, // q̃ pudiefse .2.»

⁶ FRENK2003, n.º 729B e 729C.

⁷ ASENSIO1989, pp. 15-21.

- A Biem podera my desuementura
apartarme de ~~vos~~ uer
mas no que mude el querer
- Mi querer j my penar
pudo mas que my uẽtura
mas do la fe esta segura
mal se ~~pode~~^[X]drá apartar
~~p~~^[X]ues^[X] de xaros de amar
solo dios tiene el poder
j no mudara el querer^{[X]8}
- Sy la uementura ~~quisiera~~^[Z] pudiera^[Z]
~~apar~~^[Z]quitarme^[Z] de uño amor
por hazer mi mal mayor
mucho ha que lo ~~quisiera~~^[X]
mas por ~~que no tiene~~^[Z] no hallar^[Z] manera
pera lo poder hazer^[Z]
hazelo que pu^ede ser
~~mas no que mude el q̃rer~~
- Z Mi desuẽtura i tormẽto
estal q̃ puede llegar
a morir, mas nó matarme
la memorja y pẽsamjẽto,
q̃ biua sin sufrimjẽto
me puede tãbien hazer
mas no q̃ mude el q̃rer
- El firme amor uerdadero
q̃ dentro en mj alma estã
no penseis q̃ salirà
sin ella salir primero,
sẽa tanto os quiero
q̃ no ueros puede ser
mas no mudar el q̃rer
- 1 Mi querer y mi penar
pudo más que mi ventura,
mas do la fé está segura,
mal se podrá apartar.
Pues dexaros de amar,
sólo Dios tiene el poder,
y no mudará el querer.
- 2 Si la ventura pudiera
quitarme de vuestro amor
por hazer mi mal mayor
mucho ha que lo hiziera.
Mas por no hallar manera
pera lo poder hazer,
házelo que puede ser.
- 3 Mi desventura y tormento
es tal que puede llegar
a morir, mas no matarme
la memoria y pensamiento.
Que biva sin sufrimiento
me puede también hazer,
mas no que mude el querer.
- 4 El firme amor verdadero
que dentro en mi alma está,
no penséis que salirá
sin ella salir primero.
Señora, tanto os quiero,
que no veros puede ser,
mas no mudar el querer.

COPISTAS Música: Copista I (versão a); Copista VI (versão b)
Texto sob a música: Copista I (*incipit* da versão a); Copista VI
Texto: Copista I (mote e glosas 1 e 2), com correções do Copista VI e VIII; Copista VIII (glosa 3 e 4)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: abb | caac:cbb | deed:dbb | fggf:fb | hiih:hbb

Forma musical: A | BBA
Melodia: (a) αβγ | ββ : ββ : αβγ [rondel]
(b) αβγ | β'δ : β'δ : αβγ [híbrida]

⁸ Sob a música, versão a: [A] «Biem^[X] ~~pode~~^[X]drã mi desuementura»; [X] «apartar // me de os ver, mas no q̃ mude el querer // mi querer J mi penar // pudo mas q̃ mi uentura // mas do la fe esta segura // mal fe podra apartar // mas dexaros de amar solo dios tiene el po der Jno mudara el querer»; versão b: [X] «bien podra mi desuẽtura / apartarme deos ver mas no q̃ mude el // querer /.»

*Bien podrá mi desventura
apartarme de plazer,
mas no mudar mi querer.*

- 1 *Mi querer i mi penar
no se puede remediar.
Mas dexaros de ver
sólo Dios tiene poder.*
- 2 *Y si vuestra perfección
me hiziere sinrazón,
veros es más galardón
que yo puedo merecer.*
- 3 *Que ningún mal ni tormento
mudará mi pensamento,
y muriendo soy contento
por vuestro gran merecer.*
- 4 *Dama de gran perfección,
causa de mi padecer,
pártese mi corazón
de jamás haver plazer.*

As glosas da versão do CANCIONERO DE PALACIO são estrofes de apenas 4 versos. Os versos da glosa 1 têm semelhanças com alguns versos da glosa 1 do nosso poema. É possível que a versão do CANCIONEIRO DE PARIS seja uma adaptação baseada no poema zajalesco do CANCIONERO DE PALACIO.



O tiple desta peça concorda com a versão *a* do CANCIONEIRO DE PARIS no seu contorno melódico, apresentando todavia bastantes variantes rítmicas.

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 3 (versões *a* e *b*)
MORAIS1986, n.º III (versão *a*) e IIIa (versão *b*)

O agrupamento Sete Lágrimas gravou uma peça com este poema mas com música diferente.⁹

Peça com duas versões, com diferenças significativas entre si. A versão *b* tem algumas semelhanças com a linha de tenor reconstituída para a versão *a*.

Com base na concordância com o CANCIONEIRO DE PALACIO, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça (versão *a*).

Antes de registar a variante *b*, o Copista VI escreveu: «*esta de baxo he a propria foadada*»

⁹ SETELÁGRIMAS2012, faixa 5.

A Quiem te hizo juam pastor
sin~~ne~~ gasajo e sin plazer
que ~~te~~ alegre solias ~~az~~fer^[X]

Solia ~~az~~fer^[X] que tenyas
alegres los pemsamen~~tos~~^[X]
hanse^[X] mudado los tiempos
j con~~ne~~ ellos las alegrías
ja no es eres^[Z] quem ~~se~~ solias
quien~~ne~~ te quito el plazer
que alegre solias ~~az~~fer^[X]¹⁰

Quãdo solias tocar
el tu pabil domĩgero
viate muy p~~l~~azẽtero^[X]
ja gora uejo te lhorar
jo no puedo jmaginar
quiẽ te qito el plazer
que alegre solias ~~az~~fer^[X]

Solia a ser q̃ te pias
ja gora uejo que lhoras
piem so juam q̃ tenamoras
pues pasas tã negros dias
grão gasajo me haryas^[X]
em me hazer asaber
quem te quito el plazer

El p~~l~~azer^[X] que tu meuyste
todo fue uano juiemto
mostraua comtentamẽto
por me dexarẽ ~~de~~ser triste
j pues me lo emtemdiste
no te lo puedo escomder
[que jo]¹¹ numca tuue plazer

Z y quãdo assi andaua
creme q̃ tanto sentia
el reposo q̃ mostraua
como el dolor q̃ ãcobria
Efta era el alegria
defta manera el plazer
con q̃ me folias uer

¿Quién te hizo, Juan pastor,
sin gasajo y sin plazer,
que alegre solías ser?

1 – Solía ser que tenías
alegres los pensamientos;
han se mudado los tiempos,
con ellos las alegrías.
Ya no eres quien solías;
¿quién te quitó el plazer,
que alegre solías ser?

2 Cuando solías tocar
el tu rabil dominguero,
veíate muy plazentero,
agora véote llorar.
Yo no puedo imaginar
quién te quitó el plazer,
que alegre solías ser.

3 Solía ser que te rías,
y agora veo que lloras.
Pienso Juan que te enamoras,
pues passas tan negros días.
Gran gasajo me harías
en me hazer a saber
quién te quitó el plazer.

4 – El plazer que tú me viste
todo fue vano y viento;
mostrava contentamento
por me dexar de ser triste.
Y pues me lo entendiste,
no te lo puedo esconder
que yo nunca tuve plazer.

5 Y cuando assí andava
créeme que tanto sentía
el reposo que mostraba
como el dolor que encubría.
Esta era el alegría,
de esta manera el plazer
con que me solías ver.

Juan del Encina ?
(1468-c.1530)

¹⁰ Sob a música, versão a: [A] «quiemte^[X] hizo Juam~~ne~~ pastor»; [X] «fin gafajo j // fin plazer qualegre folias fer // folia fer q̃ tenias alegres los pẽfamentos // hanfe mudados los tiempos, com ellos las alegrías // Ja no es quiẽ fer folias quien te quito // el plazer»; versão b: [X] «Quien te hizo Juan pastor, fin ga//sajo i sin // plazer q̃ alegre folias fer/»

¹¹ Texto truncado.

COPISTAS	Música: Copista I (versão <i>a</i>); Copista VI (versão <i>b</i>) Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i> da versão <i>a</i>); Copista VI Texto: Copista I (mote e glosas 1 a 4), com correções do Copista VI; Copista VIII (glosa 5)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-7-7 7-7-7-7 : 7-7-7 Rima: xaA bccb:baA deed:daA fggf:faa hih:haa jkjk:kaa	Forma musical: A BBA Melodia: (a) αβγ β'δ : β'δ : αβγ [híbrida] (b) αβγ β'γ' : β'γ' : αβγ [rondel]
CONCORDÂNCIAS	CANCIONERO DE PALACIO, n.º 189	DAZA1576, ff. 108-108v
POÉTICAS	<p><i>¿Quién te hizo, Juan, pastor sin gasajo i sin plazer, que alegre solías ser?</i></p> <p>1 <i>Quando tú solías tocar el tu rrabé dominguero veíate plazentero ora tórnaste a llorar. No sé qué pueda inorar de te ver aborrecer todo gasajo i plazer.</i></p> <p>2 – Hermano Mingo Barroso, no te quiero negar cosa, que una zagala hermosa m'á traído cariñoso. No tengo ningún rreposito pensando que é perder la vida tras el plazer.</p> <p>3 – Sábete qu'el amorío es una tal quadramaña que a la más huerte cavaña pone so su poderío. No le cates señorío cata que podrás hazer como quedes sin plazer.</p>	

A glosa 1 da versão do CANCIONERO DE PALACIO concorda com a glosa 2 da versão do CANCIONEIRO DE PARIS. A glosa de DAZA1576 (a mesma do CANCIONEIRO DE BELÉM, n.º 13) é diferente.

O poema volta a aparecer no CANCIONEIRO DE PARIS, n.º 107, apenas com a glosa 1.

O mote foi glosado por Sá de Miranda, que o atribui a Juan del Encina;¹² no entanto, a atribuição não é segura.¹³

Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 475, pp. 90-91.

¹² MICHAELIS1885, p. 55.

¹³ Cf. FIGUERAS1965, vol. 3-B,

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CACIONERO DE PALACIO, ff. 112v-113r (*Quién te hizo Juan pastor*, n.º 189), Badajoz



O tiple desta peça, atribuída a Badajoz, é idêntica à versão *a* do CACIONEIRO DE PARIS, com algumas variantes.

O tiple da versão polifónica da peça no próprio CACIONEIRO DE PARIS, n.º 107, é idêntico à da versão *b*.

EDIÇÕES MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 4 (versões *a* e *b*)
MORAIS1986, n.º IV (versão *a*) e IVa (versão *b*)
Gravação sonora: PHILPOT&AL1992, faixa 2 (versão do CACIONERO DE PALACIO)

No verso 1 da glosa 5, Morais leu «*andavas*» em lugar de «*andaua*»

OBSERVAÇÕES

Peça com duas versões a 1 voz e uma versão polifónica a 3 vozes (n.º 107). A principal diferença entre as versões monódicas está no metro: a primeira tem metro ternário e a segunda em metro binário; para além disso, as duas melodias apresentam algumas variantes rítmicas e musicais, divergindo apenas na 2.ª frase melódica da secção B.

Com base na concordância da versão *a* com o CACIONEIRO DE PALACIO, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo da versão *a* desta peça.

Antes de registar a versão *b*, o Copista VI escreveu: «*efla he a propria foadá*»

C/B	Quien p̃ veros pena y muere ¹⁴ q̃ haraa quando no os viere		<i>Quien por veros pena y muere, ¿qué hará cuando no os viere?</i>
C	Biuiraa siempre moriendo dias y anhos perdiendo. y la vida confumiendo. eño poco que biuiere.	1	<i>Bivirá siempre moriendo, días y años perdiendo; y la vida consumiendo esso poco que biviere.</i>
C	Biuiira siempre moriendo penando ^[Z] y la muerte deßeando triste pues no sabe quãdo os veraa pues tâto os quiere	2	<i>Bivirá siempre penando, la muerte desseando; triste, pues no sabe quando os verá, pues tanto os quiere.</i>

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: Copista II (mote e glosas), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7 | 7-7 : 7-7
 Rima: aa | bb:ba | cc:ca

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβ | γ : γ : αβ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 55v-56r (n.º 17)
 POÉTICAS

*Quien con veros pena y muere,
¿qué hará cuando no os viere?*

1 *Bivirá triste, muriendo,
días y años perdiendo,
y la vida consumiendo
esso poco que biviere.*

A glosa 1 da versão do CANCIONEIRO DE ELVAS é idêntica à glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS.
 O mote foi glosado por Pedro Andrade Caminha («A este cantar velho»);¹⁵ e é citado na *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente.¹⁶

¹⁴ Sob a música: [A] «*quiem*^[X] por ueros pena]muere»

¹⁵ PRIEBSCHE 1898, n.º 257, p. 240.

¹⁶ Cf. FRENK 2003, n.º 435.

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 55v-56r (*Quien con veros pena y muere*, n.º 17)

MUSICAIS

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for voice and piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains the main melody and accompaniment, ending with a double bar line and the word "Fine" above the staff. The second system is a repeat of the first system, marked with a repeat sign and the instruction "D.C. al Fine" below the staff. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some chords. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Tiple da peça do CANCEINEIRO DE ELVAS é idêntico ao do CANCEINEIRO DE PARIS, com mesma clave, signo de mensuração e valores, e muito poucas variantes.

EDIÇÕES MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 5
MORAIS1986, n.º V
Gravação sonora: MORAIS2007, faixa 28 (versão do CANCELONEIRO DE ELVAS)

Na transcrição musical de Moraes, por lapso ou erro, as notas correspondentes ao texto «*siempre moriendo*» estão uma 2.^a acima do texto original.

OBSERVAÇÕES

Com base na concordância do CANCEIONEIRO DE ELVAS, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.

Margit Frenk considerou o mote de origem popular.¹⁷

¹⁷ *Idem, ibidem.*

B ~~Mi fee Gil~~¹⁸ ~~yà de tu medio~~^[Z]
~~yà de tu medio no curo~~ ~~nó me curo~~^[Z]
 que el morir ~~es el remedio~~ ~~es el remedio~~^[Z]
 mas seguro.

El confejo q̃ me diste
 doluidar yauopeçer
 haame doblado el querer
 estoÿ mas penado y triste
 muy mal me vaa con tu medio
 q̃ yo te Juro.
 que el ~~bi~~ morir es el ~~Remedio~~
 mas feguro /.

Todos tus medios penfe
 Por valler em lo q̃ syento
 si los ~~lle~~uea^[X] el penfamento
 no los confiente my fee /.
 q̃ haze mÿ mal sin medio
 q̃ ÿo te juro.
 quel morir es el Remedio
 mas feguro.

Tus cõsejos son defano
 mys obras fon deperdido
 mas ja no estaa en mÿ mano
 el querer nÿ el oluido.
 ny le bufques otro medio
 que yo te juro
 q̃ el morir es el Remedio
 mas seguro.

Por demas son tus confejos
 yo se bien como se cura
 q̃relhas demales uiejós
 en la voluntad segura
 sy no lo haze^[X] ventura
 de Razones no me curo
 que el morir etc^[X]

Z Cata q̃ la uida amarga
 en q̃ descõciertos biuen
 quãto màs ella se alarga
 màs tormētos fe reciuen,
 y aun por eßo de tu medio
 nó me curo
 q̃ el morir es el remedio
 màs feguro,

Mi fe, Gil, ya de tu medio
 no me curo,
 que el morir es el remedio
 más seguro.

1 El consejo que me diste,
 de olvidar y aborrecer,
 hame doblado el querer:
 estoy más penado y triste.
 Muy mal me va con tu medio,
 que yo te juro
 que el morir es el remedio
 más seguro.

2 Todos tus medios pensé
 por valer em lo que siento;
 si los lleva el pensamiento
 no los consiente mi fe.
 ¡Qué haze mi mal sin medio!,
 que yo te juro
 que el morir es el remedio
 más seguro.

3 Tus consejos son de sano,
 mis obras son de perdido,
 mas ya no está en mi mano
 el querer ni el olvido.
 Ni le busques otro medio,
 que yo te juro
 que el morir es el remedio
 más seguro.

4 Por demás son tus consejos;
 yo sé bien como se cura,
 querellas de males viejos
 en la voluntad segura.
 Si no lo haze ventura,
 de razones no me curo,
 que el morir [es el remedio
 más seguro.]

5 Cata que la vida amarga,
 en que desconciertos biven,
 cuanto más ella se alarga,
 más tormentos se reciben.
 Y aun por esso, de tu medio
 no me curo,
 que el morir es el remedio
 más seguro.

¹⁸ Sob a música: [B] «Mya fee Gil»

Echa echa el humazero
 ã en tu pecho anda çerrado
 defecha todo el nublado
 haze el coraçon de azero
 ã el mal q ujene ligero
 nó es tan duro
 como el ujejo duradero
 yõ te juro,

Hablas bien de la uentana
 yõ triste ando nel cosso
 litigando con el osso
 q por fuerça a todos gana,
 sacóme de mi calana
 muy seguro
 y de mi libertad sana
 rompio el muro/

6 Echa, echa el humazero
 que en tu pecho anda cerrado;
 desecha todo el nublado,
 haze el corazón de azero;
 que el mal que viene ligero
 no es tan duro
 como el viejo duradero,
 yo te juro.

7 Hablas bien de la ventana;
 yo, triste, ando nel cosso,
 litigando con el osso
 que por fuerça a todos gana.
 Sacóme de mi calma
 muy seguro,
 y de mi libertad sana
 rompió el muro.

Antonio de Soria
 (1476-1509/15)

COPISTAS	Música: Copista II	
	Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i>)	
	Texto: Copista II (mote e glosas 1 a 4), com correcções do Copista VI e VIII; Copista VIII (glosas 5 a 7)	
FORMA	Forma poética: Vilancete	Forma musical: A BBA
	Métrica: 7-3-7-3 7-7-7-7 : 7-3-7-3	Melodia: αβγ αδ : αδ : αβ [híbrida]
	Rima: abAB cddc:abAB effe:abAB	
	ghgh:abAB ijij:jbAB klkl:abAB	
	mnnm:mbab oppo:o'bab	

Villancico del mismo
[Antonio de Soria]

*Mi fi, Gil, ya de tu medio
no curo,
qu'el morir es el remedio
más seguro.*

*Mi fe, Gil, ya de tu medio
no me creo,
quel morir es el rremedio
más seguro.*

- 1 *Tus conçejos son de sano,
mis obras son de perdido,
ya no está en mi mano
el querer ni el olvido;
ni me busquen otro medio,
que yo te juro
qu'el morir es más seguro.*
- 2 *Todos tus medios passé
por valerme em lo que siento,
si los leva el pensamiento
no los consiente mi fe,
que haze mi mal sin medio,
y te juro,
qu'el morir m'es el remedio
mas seguro.*
- 3 *El remedio que me dieste
de olvidar y aborrecer
hame dobrado el querer,
y estoy más dobrado triste.
Mui mal me va con tu medio,
yo te juro
qu'el morir es el más seguro.*

- 1 *El consejo que me diste
de olvidar y aborrecer
áme dobrado el querer
y estoy más penado y triste:
peor me va con tu medio,
y aun te juro
qu'el morir es el remedio
más seguro.*

A glosa de MP617 coincide com a glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS. As glosas do CANCIONEIRO DE ÉVORA coincidem com as glosas 1-3 do CANCIONEIRO DE PARIS (por ordem inversa).

Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 310, p. 75.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 6
MORAIS1986, n.º VI

No verso 1 da glosa 2, Morais leu «*penso*» em lugar de «*pense*»; no verso 3 da glosa 4, leu «*malos*» em lugar de «*males*»; no verso 7 da glosa 6, leu «*duradoro*» em lugar de «*duradero*»

OBSERVAÇÕES As glosas 6 e 7 parecem ser glosas tardias sobre o mote original.

¹⁹ Segundo ASKINS1965.

A	De linda ²⁰ sepana que garda ganado uiemgo h enamorado		<i>De linda serrana que guarda ganado vengo enamorado.</i>
	Al pie duna siepa vila em la uerdura sus ojos emtiepa com mucha mesura su tez j b e lancura ^[X] dum tal colorado que ma namorado	1	<i>Al pie de una sierra vila en la verdura; sus ojos en tierra con mucha mesura; su tez y blancura de un tal colorado que me ha enamorado.</i>
Z	Por mi mal la ui ganado guardando pues fui descuidando de guardarme ami My alma le di y diome cujdado mas nó del ganado,	2	<i>Por mi mal la vi, ganado guardando, pues fui descuidando de guardarme a mi. Mi alma le di, y dióme cuidado, mas no del ganado.</i>
	Eftuue contento quando la mirè saluauame en fè de mi penfajento, Mas ay ã ora fiento tormento y cujdado de auerla mjrado,	3	<i>Estuve contento cuando la miré, salvávame en fé de mi pensamiento. Mas, ¡ay!, que ora siento tormento y cuidado de haverla mirado.</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
 Texto: Copista I (mote e glosa 1), com correções do Copista VI; Copista VIII (glosas 2 e 3)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-5-5 | 5-5-5-5 : 5-5-5
 Rima: xaa | bc bc:caa | *deed:daa* | *fggf:faa*
 Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 7
 MODERNAS MORAIS1986, n.º VII

OBSERVAÇÕES A *tabula* do CANCIONERO DE PALACIO menciona uma peça de *incipit* «De linda serrana vengo na» no f. 175v, que se perdeu.

²⁰ Sob a música: [C] «De linda.»

- A Secarom me los pesares
los ojos jel coraçon~~me~~
que no puedo lhorar non²¹
- J destar mortificado^[X]
my coraçom de pefar
ja no esta pera lhorar
Sino pera ser lhorado
esta es la causa cuitado
esta esla triste ho casion~~me~~
que no puedo lhorar nõ
- Z Los pesares me secaron
el coraçon y los ojos
y mis lagrimas y enojos
mis saludes acabaron,
Muerto en uida me dexaron
traspasado de passion
q̃ no puedo llorar non,
- Al prinçipio de mi mal
lloraua mi perdimiento
mas agora yà estoi tal
q̃ de muerto no lo siento
Para tener sentjmiento
tengo tanta de razon
q̃ no puedo llorar non,
- En mi cara las señales
sepueden uer de mi mal
mas cuitado entantos males
por bien me quitan llorar,
No quitaràn sospirar
queſto podrè hazer yó
mas no puedo llorar nó,
- Luego nó ferà dureza
Nó llorar pues yà llorè
y amj mal y ami tristeza
con lagrjmas la paguè
Quesi a mis ojos sequè
y a mi triste coraçon
como podrè llorar yó
- y de quedar qual yó q̃do
no sè como pudo ser,
si otros lloran con plazer
yó con tristeza nó puedo,
Pues quãdo un coraçon ledo
puede llorar, como nó
llora un triste coraçõ
- Secáronme los pesares
los ojos y el coraçón,
que no puedo llorar, non.
- 1 Y de estar mortificado
mi coraçón de pesar,
ya no está para llorar
sino para ser llorado.
Esta es la causa, cuitado,
esta es la triste ocasión
que no puedo llorar, non.
- 2 Los pesares me secaron
el coraçón y los ojos,
y mis lágrimas y enojos
mis saludes acabaron;
muerto en vida me dexaron,
traspasado de pasión,
que no puedo llorar, non.
- 3 Al principio de mi mal
llorava mi perdimiento,
mas agora ya estoy tal,
que de muerto no lo siento.
Para tener sentimiento,
tengo tanta de razón,
que no puedo llorar, non.
- 4 En mi cara, las señales
se pueden ver de mi mal,
mas, cuitado, en tantos males
por bien me quitan llorar.
No quitarán sospirar,
que esto podré hazer yo,
mas no puedo llorar, no.
- 5 Luego no será dureza
no llorar, pues ya lloré;
y a mi mal y a mi tristeza,
con lágrimas la pagué;
que, si a mis ojos sequé,
y a mi triste coraçón,
¿cómo podré llorar yo?
- 6 Y de quedar cual yo quedo,
no sé cómo pudo ser;
si otros lloran con plazer,
yo con tristeza no puedo;
pues cuando un coraçón ledo
puede llorar, ¿cómo no
llora un triste coraçón?

²¹ Sob a música: [A] «jekarom^[X] melos pesares»; [X] «los ojos y el cora çon q̃ no // pue do lhorar no»

Del coraçon larga uena
 q̃ a los mis ojos corria
 toda se soltó en pena
 y las lagrimas recogia
 Todas ensi l'alma mja
 y el coraçon las mostró
 pues nó puedo llorar nó,

Pudome llegar atanto
 mi tristeza y mi pesar
 que yà del cumplido llanto
 nó tengo màs q̃ llorar
 Esto no es por faltar
 uoluntad al coraçon
 mas no puedo llorar non

Las tristezas y enojos
 pudieron comigo tanto
 q̃ al coraçon y los ojos
 los prjuaron de su llanto
 Llegó efte mal atanto
 q̃ aunq̃ causa nó faltó
 de llorar nó llo ro yo,

7 Del coraçón larga vena
 que a los mis ojos corria
 toda se soltó en pena
 y las lágrimas recogía.
 Todas en si l'alma mía
 y el coraçón las mostró,
 pues no puedo llorar, no.

8 Púdome llegar a tanto
 mi tristeza y mi pesar,
 que ya del cumplido llanto
 no tengo más que llorar.
 Esto no es por faltar
 voluntad al coraçón,
 mas no puedo llorar, non.

9 Las tristezas y enojos
 pudieron conmigo tanto,
 que al coraçón y los ojos
 los privaron de su llanto.
 Llegó este mal a tanto,
 que, aunque causa no faltó
 de llorar, no llo ro yo.

Garci Sánchez de Badajoz
 (1460-1526)

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*); Copista VI
 Texto: Copista I (mote e glosa 1), com emendas do Copista VI; Copista VIII (glosas 2 a 9)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
 Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]
 Rima: xaA | bccb:baA | deed:daA | fgfg:gaA |
 hihi':i'aA | jkjk:kaa' | llml:la'a' |
 noon:na'A | pqpq:qa'A' | rsrs:saa

Otro villancico de
Garcí Sánchez de Badajoz

*Secáronme los pesares
los ojos y el corazón,
que no puedo llorar, non.*

*Secáronme los pesares
los ojos y el corazón,
que no puedo llorar, non.*

*Secáronme los pesares
los ojos y el corazón,
que no puedo llorar, non.*

1 *Los pesares me secaron
el corazón y los ojos
y a mis lágrimas y enojos
y mi salud acabaron
muerto en vida me dexaron
traspasado de pasión
que no puedo llorar, non.*

1 *Los pesares me secaron
el corazón y los ojos
y a mis lágrimas y enojos
y mi salud acabaron
muerto en vida me dexaron
traspasado de pasión
que no puedo llorar, non.*

1 *Los pesares me secaron
el corazón y los ojos
y mis lágrimas y enojos
a mi salud acabaron
muerto en vida me dejaron
traspasado de pasión
que no puedo llorar, non.*

2 *Que la mi penada vida
ya del todo se despide,
porque quien la muerte pide
no debe querer la vida.
Fue tan mortal la herida
que hirió a mi corazón
que non puedo llorar, non.*

2 *Y de estar mortificado
mi corazón de pesar,
ya no estoy para llorar
sino para ser llorado.
Ésta es la causa, cuitado,
ésta es la triste pasión
que non puedo llorar, non*

2 *Y de estar mortificado
mi corazón de pesar,
ya no está para llorar
sino para ser llorado.
Ésta es la causa, cuitado,
ésta es la triste ocasión
que no puedo llorar, non*

3 *Ya se está mortificado
ni corazón de llorar;
ya no estoy para llorar
sino para ser llorado.
Ésta es la causa, cuitado,
y ésta es la triste ocasión
que no puedo llorar, non.*

3 *Al comienço de mi mal
llora[va] mi perdimiento,
mas agora estoy ya tal
que de muerto no lo siento.
Para tener sentimiento
tengo tanta de razón
que no puedo llorar, non.*

3 *Al principio de mi mal
llorava mi perdimiento,
mas agora ya estoy tal
que de muerto no lo siento.
Para tener sentimiento
tanta tengo de razón
que no puedo llorar, non*

4 *Al principio de mi mal
llorava mi perdimiento,
mas ahora yo estoy tal
que de triste no lo siento.
Y pues mi pena y tormento
me ponen tal ocasión
no me mandéis llorar, non.*

4 *Y pues muestran mis suspiros
lo que en lagrimas no nuestro
remediadme, pues soy vuestro
y nací para serviros.
Pues que quiero descobriros
que estoy en tal disposición
que no puedo llorar, non.*

As glosas 1-3 do CANCIONEIRO DE PARIS coincidem com as glosas 1-3 do CANCIONERO DE PALACIO, do CANCIONERO GENERAL e do BNF307, e com as glosas 1, 3 e 4 do CARTAPACIO DE PADILLA.

O mote e a glosa 3 aparecem ainda no CANCIONEIRO DE ELVAS, no CANCIONEIRO DE LISBOA, no CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM e no CANCIONEIRO DE ÉVORA.

O CANCIONEIRO DE PARIS parece ser fonte única para as glosas 4 a 9.

O mote foi glosado por Sá de Miranda²² e D. Francisco de Portugal.²³

Para outras concordâncias, ver DEVOTO1994, n.º 504, pp. 93-94.

²² MICHAËLIS1885, pp. 41-42.

²³ PORTUGAL2012, pp. 125-126.

CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 41v-42r (*Secáronme los pesares*, n.º 3)

A peça do CACIONEIRO DE PARIS é idêntica, salvo algumas variantes rítmicas e melódicas, aos tiples das respectivas concordâncias no CACIONERO DE PALACIO (atribuída a Pedro de Escobar) no CACIONEIRO DE ELVAS, sendo mais próxima desta última.

A peça do CACIONEIRO DE LISBOA *Cercáranme los pesares* (ff. 37v-38r) é uma peça diferente, feita sobre a melodia de Escobar.

EDIÇÕES MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 8
MORAIS1986, n.º VIII
Gravação sonora: HADDEN1992, faixa 11 (versão do CACIONERO DE PALACIO)
DUFAY2002, faixa 13 (versão do CACIONERO DE PALACIO)

No verso 2 da glosa 1, Morais leu «*muy*» em lugar de «*my*»; no verso 2 da glosa 6, leu «*puedo*» em lugar de «*pudo*»; no verso 7 da glosa 6, leu «*mi*» em lugar de «*un*»; no verso 3 da glosa 7, leu «*saltó*» em lugar de «*solto*»;

OBSERVAÇÕES

Com base na concordância com o CACIONERO DE PALACIO e o CACIONEIRO DE ELVAS, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.

A Toda my uida os ame²⁴
simeamais jonolo se

*Toda mi vida os amé;
si me amáis, yo no lo sé.*

Vios j ameos jumto
conel alma os amo jueo
del amor ~~u~~biue^[X] el deseo
jel querer nel mismopũto
uios j uime de fumto
quedamdo biua lafee
cõ^[X] que siempre^[X] os amare

1 *Vios y améos junto;
con el alma os amo y veo;
del amor bive el deseo,
y el querer en el mismo punto.
Vios y vime difunto,
quedando viva la fe
con que siempre os amaré.*

Jo no se si me amais
mas sey^[X] tal mi dicha fuera
jo piemso que lo supiera
como se que me matais
matais me pues me oluidais
mas jo nũca olvidarẽ
amaros pues os ame /.

2 *Yo no sé si me amáis,
mas si tal mi dicha fuera,
yo pienso que lo supiera
como sé que me matáis.
Matáisme, pues me olvidáis,
mas yo nunca olvidarẽ
amaros, pues os amé.*

COPISTAS Música: Copista I (versão *a*), com emendas do Copista VI (versão *b*)
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosas), com emendas do Copista VI

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: aa | bccb:baa | deed:daa

Forma musical: A | BBA
Melodia: (a) αβγ | αδ : αδ : αβγ [híbrida]
(b) αβγ | αδ : αδ : αβγ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS O mesmo mote aparece, com glosas de diferente dimensão (estrofes de 6 versos), em MILÁN1536.
POÉTICAS Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 565, p. 100.

CONCORDÂNCIAS As duas composições musicais sobre poema com o mesmo mote em MILÁN1536 têm música diferente
MUSICAIS da do CANCIONEIRO DE PARIS.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 9
MODERNAS MORAIS1986, n.º IX (apenas versão *b*)

OBSERVAÇÕES A peça escrita originalmente pelo Copista II sofreu diversas emendas pela mão do Copista VI, sendo a mais significativa a alteração do metro ternário para metro binário. Nesse sentido, optámos por representar a intervenção do Copista VI como uma versão *b* distinta da versão *a* original.

²⁴ Sob a música: [A] «toda^[X] mi uida os ame»

- | | | | |
|---|--|---|---|
| A | perdi esperança
ficou me hã peço
Do do mal que me ueo ²⁵ | | <i>Perdi esperança;
ficou-me um receo
do mal que me veo.</i> |
| X | <i>Ja meu vi en dias
q̃ de cõfiado
não dera hũ cuidado
por mjl alegrias
mas m̃jhas porfias
me dexão reço
.2.²⁶</i> | 1 | <i>Já me eu vi em dias
que, de confiado,
não dera um cuidado
por mil alegrias.
Mas minhas porfias
me deixam receo
do mal que me veo.</i> |
| Z | <i>Reços, temores,
cansai de cãsarme
e nunca matarme
cõ magoas e dores
Passalas maiores
q̃ o mal q̃ me ueo
não posso nẽ creio,</i> | 2 | <i>Reços, temores,
cansai de cansar-me,
e nunca matar-me
com mágoas e dores.
Passá-las maiores
que o mal que me veo,
não posso nem creio.</i> |
| | <i>Hum tempo esperei
cuidando ganhar,
fui defesperar
Do bem q̃ ganhei,
Jà não acharei
no mal q̃ me ueo
mor mal q̃ reço,</i> | 3 | <i>Um tempo esperei,
cuidando ganhar;
fui desesperar
o bem que ganhei.
Já não acharei
no mal que me veo
mor mal que receo.</i> |

²⁵ O mote foi registado sob a música.

²⁶ A glosa 1 foi registada sob a música.

COPISTAS	Música: Copista I, com emendas do Copista VI Texto sob a música: Copista I (mote); Copista VI (glosa 1) Texto: Copista VIII (glosas 2 a 3)	
FORMA	Forma poética: Vilancete	Forma musical: A BBA
	Métrica: 5-5-5 5-5-5-5 : 5-5-5 Rima: xaA bccb:baA deed:daa fggf:faa	Melodia: αβγδε βδ : βδ : αβγδε [rondel]
CONCORDÂNCIAS	CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 46v-47r (n.º 8)	CANCIONEIRO DE ÉVORA, ff. 13v (n.º 42)
POÉTICAS	<i>Perdi a esperança; ficou-me um receo do mal que me veo.</i>	<i>Perdi a esperança; ficou-me o arreco do mal que me veo.</i>
	1 <i>Já me vi em dias que, de confiado, não dera um cuidado por mil alegrias. As minhas porfias j'agora arreco polo que me veo.</i>	1 <i>Já me vi em dias que, de confiado, não dera um cuidado por mil alegrias. Mas minhas porfias j'agora arreco pelo mal que me veo.</i>

A única glosa registada no CANCIONEIRO DE ELVAS e no CANCIONEIRO DE ÉVORA coincidem com a glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS. As restantes glosas do nosso cancionero são inéditas.

CONCORDÂNCIAS	CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 46v-47r (<i>Perdi a esperança</i> , n.º 8)
MUSICAIS	

The musical score is written for voice and lute. It is in 3/4 time. The first system consists of two staves: a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The second system also consists of two staves, with a repeat sign at the beginning, a 'Fine' marking at the end of the first staff, and a 'D.C. al Fine' instruction at the end of the second staff.

A peça do CANCIONEIRO DE PARIS coincide quase na totalidade com o tiple do CANCIONEIRO DE ELVAS, salvo algumas melódicas e rítmicas pouco significativas.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 10 MORAIS1986, n.º X FERREIRA2008, n.º 27
	Gravação sonora:	HADDEN1992, faixa 4 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)
OBSERVAÇÕES	Com base na concordância com o CANCIONEIRO DE ELVAS, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.	

A	Despierta triste pastor ²⁷ que no ha em tu majada cosa biem aprouechada	<i>Despierta, triste pastor, que no ha en tu majada cosa bien aprovechada.</i>
	gram dolemçia deue ser la que te tiene tocado por questas tam trasportado que no te sabes ualer tudo se te ua aperder que no ha em tu majada cosa biem aprouechada	1 <i>Gran dolencia deve ser la que te tiene tocado, porque estás tan trasportado que no te sabes valer. Todo se te va a perder, que no ha en tu majada cosa bien aprovechada.</i>

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: Copista I (mote e glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
 Rima: xAA | bccb:bAA

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβα' | βα' : βα' : αβα' [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 11
 MODERNAS MORAIS1986, n.º XI

No verso 2 do mote e no verso 6 da glosa 1, Morais leu «majado» em lugar de «majada»

²⁷ Sob a música: [A] «despierta^[X] triste pastor»

B Todos vienen della vella²⁸
y no viene Domenga

Pastorzico q̃ estaas dormiendo
Recuerda Recuerda y mira.
esfuerça esfuerça y sospira
asta q̃ tu mal se emtienda
q̃ damores estas feneçiendo
q̃ es vn mal que vaa alaluēga
no viene Domenga

La verdad dizes hermano
mas Remedio queria yo
consejo consejo no
que effo jaa no estaa en my mano
ahũ dolor tan estranho.
que plazer aura que tenga.
No viene Domenga

Z Las horas todas contando
estoy desde no la ueo
los días passo en deſseo
passo las noches velando,
por aquel tiempo esperando
q̃ ante misojos la tenga
y no viene Domenga,

Como passa uagaroſo
el tiempo q̃ antes corria
quan luengo parece el día
a quien nó tiene reposo
Todo se me haze enojoso
y la noche se me aluenga
desq̃ nó uiene Domenga.

Agora q̃ yó esperaua
mj mal aliujaſ cō uella
yà podido uerla pēſaua
uj doblada mi querella,
y sin uer la cauſa della
llorarè haſta q̃ uenga
el bien de uer a Domēga

Todos vienen de la vela,
y no viene Domenga.

1 – Pastorzico, que estás durmiendo,
recuerda, recuerda y mira;
esfuerça, esfuerça y sospira
hasta que tu mal se entienda;
que de amores estás feneciendo,
que es un mal que va a la luenga.
No viene Domenga.

2 – La verdad dizes, hermano,
mas remedio quería yo;
consejo, consejo no,
que esso ya no está en mi mano.
A un dolor tan extraño,
que plazer aura que tenga?
No viene Domenga.

3 Las horas todas contando
estoy, desde no la veo.
Los días passo en deseo;
passo las noches velando,
por aquel tiempo esperando,
que ante mis ojos la tenga;
y no viene Domenga.

4 ¡Cómo passa vagaroso
el tiempo que antes corría!
¡Cuán luengo parece el día
a quien no tiene reposo!
Todo se me haze enojoso,
y la noche se me aluenga
desde que no viene Domenga.

5 Agora que yo esperaba
mi mal aliviar con vela,
ya podido verla pensava;
vi doblada mi querella.
Y sin ver la causa della,
lloraré hasta que venga
el bien de ver a Domenga.

²⁸ Sob a música: [A] «todos^[X] uiener~~en~~ dela uela»; [X] «todos vienen de la uela no uiene do//menga/»

COPISTAS	Música: Copista I, com emendas do Copista VI Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>); Copista VI (mote) Texto: Copista II (mote e glosas 1 e 2); Copista VIII (glosas 3 a 5)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-6 7(8)-7-7-7 : 7(8)-7-5 Rima: a'A bccb':baA deed:daA fggf:faA hiih:haa jkjk:kaa	Forma musical: A BBbA Melodia: αβ αβ : αβ : α : αβ [rondel]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	Poema com mesmo mote mas glosas diferentes no CARTAPACIO DE PADILLA, ff. 239r-239v. O mote foi glosado por Sá de Miranda ²⁹ e Pedro Andrade Caminha ³⁰ (ambos se lhe referem como «cantar velho»).	
	Para outras concordâncias, ver FRENK2003, n.º 1628 e DEVOTO1994, n.º 568, p. 100.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 12 MORAIS1986, n.º XII	
	Na sua transcrição musical, Morais sugere que o primeiro verso da volta se cante com a última frase melódica da secção B.	
OBSERVAÇÕES	O Copista VI rasurou a secção A e escreveu o mote sob a secção B. No entanto, não registou a sua versão da secção B, pelo que desconsiderámos esta indicação e transcrevemos a peça tal como anotada pelo Copista I. Sobre a forma musical desta peça, ver Observações sobre a peça n.º 2.	

²⁹ MICHAËLIS1885, n.º 26, p. 24.

³⁰ PRIEBSCH1898, n.º 432, p. 425.

B Mienga la del bofcal³¹
 q̃ yo nunca vy sepana
 de mas bonico bailar

Yo me yua la my madre
 a santa Maria del pino
 emcomtre cõ vna sepana
 bien acerca del camino
 saya lleua vestida
 de hun pano florentino
 q̃ asfý la vide yo andar
 ca#reando su ganado
 dizemdo este camtar
 In exitu Israel

lhoraua y dizia
 amigo p̃ que no vienes
 q̃ bien saltas y bien bailas,
 y a la lucha bien te tienes
 q̃ siempre lo oy dezir
 q̃ en ty avya muchos bienes
 cõtigo hee de cafar
 q̃ te pefe o q̃ te plega
 p̃ muger me as de tomar

C Non nobis dñe, nõ nobis, sed nomini tuo da
 [g]l'am /.³²

*Menga, la del boscal,
 que yo nunca vi serrana
 de más bonico bailar.*

1 *Yo me iva a la mi madre,
 a Santa María del Pino;
 encontré con una serrana
 bien acerca del camino;
 saya lleva[va] vestida,
 de un paño florentino;
 que así la vide yo andar,
 careando su ganado,
 diziendo este cantar:
 «In exitu Israel [de Aegypto
 domus Jacob de populo barbaro]»*

2 *Llorava y dezía:
 «Amigo, ¿por qué no vienes?
 que bien saltas y bien bailas,
 y a la lucha bien te tienes;
 que siempre lo oí dezir
 que en ti havía muchos bienes.
 Contigo he de casar;
 que te pese o que te plega,
 por mujer me has de tomar.»
 «Non nobis domine, non nobis,
 sed nomini tuo da gloriam»*

³¹ Sob a música: [C] «Mienga la del boscal.»

³² Letra g foi truncada.

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i> e cantar alheio final) Texto: Copista II (mote e glosas)	
FORMA	Forma poética: Serranilha Métrica: 6-7-7 7-8-7-7-7-7 : 7-7-7 6-7-7-7-7-8 : 7-7-7 Rima: a'xa xbxbb:axa xcxcxc:axa	Forma musical: A BBB'C Melodia: αβγ δε : δε : δε' : ε''ζγ
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	CANCIONERO DE PALACIO, ff. 210v-211r (n.º 301) <div> Menga, la del Bustar, que yo nunca vi serrana de tan bonico bailar. </div> <div> 1 Yo me iva a la mi madre, a Santa María del Pino. Vi andar una serrana bien a cerca del caminho. Saya traía 'pretada de un verde florentino. Bien allá la vier' andar gurriando su ganado y diziendo este cantar. </div> <div> 2 Y hablava y dezía: – Domingo, ¿por qué no vienes, pues que saltas bien y corres, en la lucha bien te tienes? Contigo me quiero andar gurriando este ganado y diziendo este cantar. </div> <div> 3 Tanto bien me pareciera, que de amores la fui hablar. – ¿Mi amor, queréis que os diga quién a mí haze penar? Grande amor que a mí fatiga de Miguel del Colmenar que me oyó este cantar. </div>	

O mote e glosa 1 do CANCIONERO DE PALACIO são idênticas aos do CANCIONEIRO DE PARIS; a glosa 2, embora mais curta, tem também várias concordâncias com os versos da nossa versão.

A personagem “Menga, la del boscal” é mencionada por Cristóvão Falcão na sua écloga *Crisfal*.³³

³³ Cf. FRENK2003, n.º 998B.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS

CANCIONERO DE PALACIO, ff. 210v-211r (*Menga la del Bustar*, n.º 301)



A melodia do tiple da versão do CANCIONERO DE PALACIO apresenta evidentes semelhanças com a versão do CANCIONERO DE PARIS, embora esta se apresente com métrica diferente (binária em vez de ternária), melodicamente mais desenvolvida.

Pedro de Escobar compôs um arranjo para 4 vozes sobre a melodia da versão do CANCIONERO DE PALACIO, com outra letra (*Virgen bendita sin par*, CANCIONERO DE PALACIO, ff. 272v-273r, n.º 416).

EDIÇÕES MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 13
MORAIS1986, n.º XIII

OBSERVAÇÕES

Margit Frenk considerou o poema de origem popular.³⁴

³⁴ *Idem, ibidem.*

B	Se cuidaes q̃ sois snōra ventura, estaes enganada q̃ ja seÿ que não sois nada ³⁵	<i>Se cuidais que sois senhora, Ventura, estais enganada, que já sei que não sois nada.</i>
	Sois hũa opiniaõ em q̃ não há fundam ^{to} fois hũ acontecimento que vem fora de Rezaõ fois hũ pemfamento vaõ em vida defesperada ja vereis q̃ não sois nada	1 <i>[Vós] sois ùa opinião em que não há fundamento; sois um acontecimento que vem fora de rezão; sois um pensamento vão em vida desesperada; já vereis que não sois nada.</i>
	Quẽ vos ouujr nomea[r] cuidara q̃ sois alguẽ e vos fois hũ pouco [ar] q̃ nenhũa forma tẽ pois vos nũca vio nĩg[em] de qũe sereis nomeada senaõ dos q̃ fabẽ na[da] ³⁶	2 <i>Quem vos ouvir nomear cuidara que sois alguém; e vós sois um pouco ar que nenhũa forma tem; pois vos nunca viu ninguém de quem sereis nomeada, senão dos que sabem nada.</i>
	Este nome q̃ vos daõ foÿ derribado do vento fois hũ mar no mouim ^{to} fois hũa graõ confusaõ não tem força voffa maõ nẽ viuais mais enganada e fabey q̃ não sois nada	3 <i>Este nome que vos dão foi derribado do vento; sois um mar no movimento; sois ùa grão confusão. Não tem força vossa mão; nem vivais mais enganada e sabeis que não sois nada.</i>
	Os ^[Z] cafos q̃ saconteçem prosperos ou defastrados hũs vem p̃ culpa dos fados outros p̃ que se mereçem os q̃ esta Razaõ conheçem diraõ q̃ uos naõ sois nada ou q̃ fois coufa fohhada	4 <i>Os casos que se acontecem, prósperos ou desastrados, uns vêm por culpa dos fados, outros porque se merecem. Os que esta razão conhecem dirão que vós não sois nada, ou que sois cousa sonhada.</i>
	Com voffos promitim ^{tos} muÿ despidos da verdade vaiße consumindo a jdade tambem os mereçimentos armais castelos de ventos e no cabo da jornada vem tudo fundir ã nada	5 <i>Com vossos promittimentos, mui despidos da verdade, vai-se consumindo a idade, também os merecimentos. Armais castelos de ventos e, no cabo da jornada, vem tudo fundir em nada.</i>

COPISTAS Música: Copista II, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*); Copista VI (restantes versos do mote)
 Texto: Copista II (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
 Rima: xaa | bccb:baa | dede:aaa | bccb:baa | fgfg:faa | hiih:haa

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | β'γ' : β'γ' : αβγ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 14
 MODERNAS MORAIS1986, n.º XIV

³⁵ Sob a música: [C] «Se cuidaes que soÿs snōra, vētu//ra»; [X] «eftais ēganada, q̃ já fei q̃ já fei q̃ não fois nada»

³⁶ A espinha da encadernação oculta os finais dos versos.

B	Pues que veros fue ocañon de me perder ³⁷ para que vos quiero ver	<i>Pues que veros fue ocasión de me perder, ¿para qué vos quiero ver?</i>
	No se ã que mengahe com lo que vos mereçais ã que el mal ã me hazeis yo que lo siento lo se pues con veros uiendo os ^[Z] desespere de my plazer para que os quiero ver	1 <i>No sé porque me engañé con lo que vos merecéis, porque el mal que me hazéis, yo que lo siento lo sé. Pues viéndoos desesperé de mi plazer, ¿para qué vos quiero ver?</i>
	Mas hun danho veio aquí que no puedo encareçeros que el no veros, y veros todo es mal pera my las cofas ã siento y vy me hazen ver my fin qual aa deser	2 <i>Mas un daño veo aquí, que no puedo encareceros; que el no veros, y veros, todo es mal pera mí. Las cosas que siento y vi me hazen ver mi fin cual ha de ser.</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*); Copista VI (2.º verso do mote)
 Texto: Copista II (mote e glosas), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 8-4-7 | 7-7-7-7 : 7-4-7
 Rima: xaA | bccb:baA | deed:daa
 Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | α'γ' : α'γ' : αβγ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 15
 MODERNAS MORAIS1986, n.º XV

³⁷ Sob a música: [C] «Pues que veros fue occañon»; [X] «de me per//der»

- B Adonde tienes las mentes³⁸
pastorzico descuidado
que se te pierde el ganado
- Ja del hato^[X] ný cabaña
no procuras acordarte
no se que es lo q̃ tengaña
q̃ afsy dexas emganhar
po~~em~~ne^[Z] el seso en otra parte
no andes taõ enleuado
que se te pierde el ganado.
- Nunca duermo siempre afano
ansy biuo con fatigas
que se me ~~niegan~~ hielan^[Z] las migas
antre la boca y la mano †^[X]
quanta foldada yo gano
daria triste cuitado
p̃ salir deste cuidado.
- X † nũca ~~duermo~~ siempre afano
~~tan enuuelto e mis~~ yansi biuo con fatigas^[Z]
q̃ fe^{me} yelan las migas
entre la boca y la mano
- Z quãta soldada yo gano
daria triste cuytado
por salir deste cuydado,³⁹
- Andarme tras los enojos
es ja de my condiçion
por que me tienen los ojos
la Rienda dela Razon.
tiengo puesto el coraçon
en amar sin fer amado
p̃ lo q̃l dexo el ganado.
- 1 Ya del hato ni cabaña
no procuras acordarte;
no sé qué es lo que te engaña,
que assí dexas engañarte.
Pone el seso en otra parte;
no andes tan enlevado,
que se te pierde el ganado.
- 2 – Nunca duermo, siempre afano;
ansí bivo con fatigas,
que se me hielan las migas
entre la boca y la mano.
Cuánta soldada yo gano
daría, triste cuitado,
por salir deste cuidado.
- 3 Andarme tras los enojos
es ya de mi condición,
porque me tienen los ojos
la rienda de la razón.
Tengo puesto el corazón
en amar sin ser amado,
por lo que él dexó el ganado.

Juan del Encina ?
(1468-c.1530)

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista II (mote e glosas), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaA | bcbc:caA | deed:daa | fgfg:gaa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | αβ : αβ : αβγ [rondel]

³⁸ Sob a música: [C] «Adonde tienes las mentes.»

³⁹ O Copista VI assinalou os 4 versos da glosa 2 e colocou uma chamada em forma de cruz para escrever a sua versão desses versos no f. 24v, por baixo da pauta. O Copista VIII, vendo estes versos primeiro, passou a emendá-los e a acrescentar o resto dos versos desta estrofe. Quando se apercebeu que estes já estavam escritos no f. 25r pelo Copista II, riscou todos os versos no f. 24v (os seus e os do Copista VI).

POÉTICAS

- ¿Adónde tienes las mientes,
pastorcillo descuidado,
que se te pierde el ganado?*
- | | |
|--|--|
| <p>1 No te pases, Juan Collado,
de la descuidança mía,
que amorío me ha robado
todo el poder que tenía.
No reposo noche y día
y en todo este despoblado
no puedo caber, cuitado.</p> | <p>6 Vámosla a ver, compañero,
pues que tienes tal desmayo
que con Gil, el del Langayo,
va mañana al herradero.
Y si luchas con ternero,
yo miraré de hurtado
si para el color mudado.</p> |
| <p>2 <i>Nunca duermo, siempre afano,
y así como con fatigas,
que se me hielan las migas
entre la boca y la mano.
Quanta soldada aquí gano
daría yo, desdichado,
por salir deste cuidado.</i></p> | <p>7 No me lleses a pasión
nin a meter en rebentijo,
que el dolor del corazón
muy más duele en regozijo;
y el amor abrá venguijo
de verme tan encerrado
en el mal que me ha causado.</p> |
| <p>3 De pasiones no me tiro
y así ando trasportado,
que el silvo que do al ganado
se me convierte en sospiro.
Y como mi pena miro,
de ningún manjar, cuitado,
no puedo pasar bocado.</p> | <p>8 Tú sin mí te ve, zagal,
y a la tornada que sigas
ninguna nueva me digas
de la que me tiene tal,
porque retoñece el mal,
si me mientan al llagado
la causa de su cuidado.</p> |
| <p>4 Tiéneme los ojos ciegos
un dolor, que, a cuanto creo,
le llaman los palaciegos
en su lenguaje deseo.
Mi muerte cierta la veo,
porque el amor, ¡mal pecado!,
todo el huelgo me ha quitado.</p> | <p>9 Carrillo apuesto y mañoso,
que Dios te vuelva tu gala,
que me digas cuál zagala
te da tan poco reposo,
y rogalle he, porfioso,
que te envíe de su grado
empresa para el cayado.</p> |
| <p>5 ¡O garçón criado em villa!
¿Quién puede dar tal afán
sino sola Dominguilla,
la hija de ravadán?
Mis pensamientos se van
tras ella por lo poblado,
y así se pierde el ganado.</p> | <p>10 Porque si en este desierto
la lluvia fuese negada,
con las lágrimas que vierto
abreviaría mi manada;
así que con mi llorada
nuestramo esté descuidado
del agua de su ganado.</p> |

Da longa composição do CANCIONERO DE PALACIO, atribuída a Juan del Encina por Ferruccio Blasi,⁴⁰ apenas a glosa 2 coincide com a do CANCIONERO DE PARIS.

O primeiro verso do mote é citado por Camões no poema *Disparates da Índia*.⁴¹

Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 19, p. 40.

CONCORDÂNCIAS
MUSICAIS

Existem duas composições musicais no CANCIONERO DE PALACIO para este poema (n.ºs 291 e 292); nenhuma delas tem correspondência com a melodia registada no CANCIONERO DE PARIS.

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 16
MORAIS1986, n.º XVI

⁴⁰ DEVOTO1994, n.º 19, p. 40.

⁴¹ CAMÕES1970, p. 791.

B	Ja no quiero ser pastor ⁴² delas ouejas pues me ferio el amor andando antrelhas.	<i>Ya no quiero ser pastor de las ovejas, pues me ferió el amor, andando antre ellas.</i>
	Vos ouejas perdereis vuestro pastor y en galardom del amor no alcançareis de contino lhorareis mÿs querelhas pues me ferio el amor andando âtreilhas	1 <i>Vos, ovejas, perderéis vuestro pastor, y en galardón del amor no alcançaréis. De contino lloraréis mis querellas, pues me ferió el amor andando entre ellas.</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*); Copista VI (2.º verso do mote)
 Texto: Copista II (mote e glosa)

FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-4-7-4 7-4-7-4 : 7-3-7-4 Rima: ab'AB caac:cbAB	Forma musical: A BBA Melodia: αβαγ αγ' : αγ' : αβαγ [rondel]
-------	---	---

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 17 MORAIS1986, n.º XVII
---------------------	--

⁴² Sob a música: [C] «Ja no quiero fer pastor»

B	Snoña que vos difser que vos q̃r bem damizade não creaes que diz ydade ⁴³ que damores vollo q̃r	<i>Senhora, quem vos disser que vos quer bem de amizade, não creais que diz verdade, que de amores vo-lo quer.</i>
	Eu ho quisera dizer mas não são nada fingido amtes quero ser perdido que mintira me valer affy q̃ quem vos diff̃er q̃ vos q̃r bem damizade não creaes q̃ diz verdade que damores vollo q̃r /.	1 <i>Eu o quisera dizer, mas não são nada fingido; antes quero ser perdido que mintira me valer. Assi que quem vos disser que vos quer bem de amizade, não creais que diz verdade, que de amores vo-lo quer.</i>

COPISTAS Música: Copista II, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*); Copista VI (versos 2 e 3 do mote)
 Texto: Copista II (mote e glosa)

FORMA	Forma poética: Cantiga Métrica: 7-7-7-7 7-7-7-7 : 7-7-7-7 Rima: aBBA cddc:aBBA	Forma musical: A BBA Melodia: αβγδ : εζ : εζ : αβγδ [virelai]
-------	--	--

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS O mote foi glosado por Pedro Andrade Caminha («A esta cantiga velha»)⁴⁴

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 18 MORAIS1986, n.º XVIII FERREIRA2008, vol. 2, n.º 25 Gravação sonora: VOZESALFONSINAS2008, disco 1, faixa 15
------------------	--

Na sua transcrição musical, e sem justificação, Morais não seguiu o texto musical original nas notas correspondentes ao texto «*que vos quer bem de amizade*» (na sua edição: «*damizade*»), tendo suprimido notas e alterado o seu ritmo.

⁴³ Sob a música: [C] «Sña quem vos dif̃er»; [X] «q̃ vos quer bem damizade // não creais .2. q̃ he verdade // 2»

⁴⁴ PRIEB SCH1898, n.º 369, p. 365.

- B Se me amỹ não cafaõ
com quem quero bem
se me amjm não cafaõ
eu me cafareỹ
- Atee certo tempo
posso esperar⁴⁵
que o meu grã torm^{to}
não ~~me da~~ dá mais logar
se daquỹ pasar
não esperareỹ
q̃ nimgem me cafe
queu me cafareỹ
- Z Alheas uontades
não hei de cumprir
só hei de seguir
mjnhas faudades
Eftas noujdades
são de quẽ quer bẽ
e cõ quẽ o quero
eu me cafarej
- Cafarmej cõ quẽ
possa descansar
de quãto pesar
a mjnhalma tẽ
amores o causã
causa o querer bẽ
se me a mỹ não casã
eu me cafarej
- Seguro pode estar
de mỹ e do tempo
quẽ me dà tormẽto
q̃ mo pode dar
q̃ não hei de casar
por mais q̃ me dê
se co elle não caso
eu me casarej
- Se me a mim não casam
com quem quero bem,
se me a mim não casam,
eu me casarei.
- 1 Até certo tempo
posso esperar,
que o meu grã tormento
não dá mais logar;
se daqui passar,
não esperarei:
que ninguém me case,
que eu me casarei.
- 2 Alheas vontades
não hei-de cumprir;
só hei-de seguir
minhas saudades.
Estas novidades
são de quem quer bem,
e com quem o quero
eu me casarei.
- 3 Casar-me-ei com quem
possa descansar
de quanto pesar
a minh'alma tem;
amores o causam,
causa o querer-bem.
Se me a mim não casam,
eu me casarei.
- 4 Seguro pode estar
de mim e do tempo,
quem me dá tormento
que mo pode dar,
que não hei-de casar
por mais que me dê;
se com ele não caso,
eu me casarei.

⁴⁵ Por baixo da música: Mão original: "Se me amjm não cafaõ com quem quero bem.". Mão S riscou toda a pauta e escreveu a sua própria musica, que acompanhou com os versos: "Se me a m~i não cafaõ cõ qu~e quero bem se me am~i não cafaõ eu me cafarei / ate certo tpõ polfo esperar"

COPISTAS	Música: Copista II (versão <i>a</i>); Copista VI (versão <i>b</i>) Texto sob a música: Copista II (primeiros 2 versos do mote); Copista VI (mote e 1.º verso da glosa 1) Texto: Copista II (mote e glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 2 a 4)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 5-5-5-5 5-5-5-5 : 5-5-5 Rima: ab'aB cdcd:dbxB <i>effe:eb'xB</i> <i>b'ddb':ab'aB</i> <i>dccd:db'xB</i>	Forma musical: A BBA Melodia: (<i>a</i>) αβ γβ : γβ : αβ [híbrida] (<i>b</i>) αβ γ : γ : αβ [virelai]
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 19 MORAIS1986, n.º XIX (apenas versão <i>b</i>) Gravação sonora: CABRAL1993, faixa 20 (versão <i>b</i>)	
OBSERVAÇÕES	O Copista VI riscou a música registada pelo Copista II e, por baixo dela, anotou uma melodia completamente distinta. Transcrevemos as duas versões.	

- B Lo que queda es lo seguro
que lo que comigo vaa
deßeando ~~es~~ moriraa
- Mý anjma queda aquí
alegre^[X] em vuetra prision
partida del coraçon
del dollor cõ que partý
mas ojos cõ que os vy
el cuerpo ñ no os veraa
deßeando moriraa
- Z Y pues partir ès forçado
tambien lo serà el morir
por ñ no puede biuir
nadie del alma apartado
serà muy mejor librado
lo ñ con vós quedará
ñ lo ñ conmigo và
- Irà comigo el temor
ñ la ausencia fuele dar
ý aquel dudoso esperar
yà conuertido en dolor
con uos queda lo mejor
ñ lo ñ conmigo và
deßeando morirà
- Y si con perder la uida
feneçe mi desventura
nó serà poca cordura
apreßurar la partida,
Que de mi uida perdida
lo mejor ñ quedará
ès lo ñ conmigo và
- 1 *Lo que queda es lo seguro,
que lo que conmigo va
desseando morirá.*
- 1 *Mi ánima queda aquí,
alegre, en vuestra prisión;
partida del coraçón,
del dolor con que partí.
Mas ojos con que os vi,
el cuerpo que no os verá,
desseando morirá.*
- 2 *Y pues partir es forçado,
también lo será el morir,
porque no puede bivar
nadie del alma apartado.
Será muy mejor librado
lo que con vos quedará
que lo que conmigo va.*
- 3 *Irà conmigo el temor
que la ausencia suele dar;
y aquel dudoso esperar
ya convertido en dolor;
con vos queda lo mejor,
que lo que conmigo va
desseando morirá.*
- 4 *Y si con perder la vida
feneçe mi desventura,
no será poca cordura
apressurar la partida;
que de mi vida perdida,
lo mejor que quedará
es lo que conmigo va.*

Garci Sánchez de Badajoz
(1460-1526)

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista II (mote e glosa 1), com emendas do Copista VI; Copista VIII (glosas 2 a 4)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaA | bccb:baA | *deed:daa* | *fggf:faA* | *hiih:hAA*

Forma musical: A | BBA
Melodia: aβγ | βγ : βγ : aβγ [rondel]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	CANCIONERO DE PALACIO, f. 129r (n.º 216)	CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM, ff. 11r-11v ⁴⁶	CANCIONERO GENERAL1557, ff. 229v-230r
		Villancico de Garci Sánchez	[Garci Sánchez de Badajoz]
	<i>Lo que queda es lo seguro que lo que comigo va deseándoos morirá.</i>	<i>Lo que queda es lo seguro que lo que comigo va deseando morirá.</i>	<i>Lo que queda es lo seguro que lo que comigo va deseando morirá.</i>
	1 <i>Mi ánima queda aquí, señora, en vuestra prisión, partida del coraçón, del dolor con que partí. Mas los ojos con que os vi y el cuerpo que no os verá deseándoos morirá.</i>	1 <i>Mi ánima queda aquí, señora, en vuestra prisión, partida del coraçón, del dolor con que partí. Mas los ojos con que os vi y el cuerpo que no os verá deseando morirá.</i>	1 <i>Mi ánima queda aquí, señora, en vuestra prisión, partida del coraçón, del dolor con que partí. Mas los ojos con que os vi y el cuerpo que no os verá deseando morirá.</i>
	2 <i>Lo que llevo es ocasión de la muerte que recibo. Lo que queda, queda bivo donde queda el coraçón. Tened desto compasión, que lo que comigo va desseándoos morirá.</i>	2 <i>Los ojos que van comigo aquel que de vos los parte razón es que de mal arte lo miren como a enemigo. Y el coraçón sin abrigo del alma que queda acá deseando morirá.</i>	2 <i>Los ojos que van comigo aquel que de vos los parte razón es que de mal arte lo miren como a enemigo. Y el coraçón sin abrigo del alma que queda acá deseando morirá.</i>
		3 <i>Encubre con descrición lo que lloras que parta pues de nunca verte triste no quedo por condición. Da descanso a tu pasión que no debes ya llorar. Deseando morirá.</i>	
		4 <i>En el buen tiempo pasado holgavas de contemplar, pues no tomes tal cuidado que es tal que suele matar. Si lo puedes olvidar, cordura es de lo dexar. Deseando morirá.</i>	
		5 <i>Que verse entristecido con vuestras obras y sañas da golpes en las entrañas do el querer está metido. [incompleto]</i>	
		6 <i>Y viendo su desfavor, llorando vuestro desgrado, está el coraçón llagado, quexoso del desamor; que siempre en vos ha hallado no lo puede sufrir ya. Deseando morirá.</i>	

Apenas a glosa 1 da versão do CANCIONEIRO DE PARIS encontra correspondência com a glosa 1 das versões do CANCIONERO DE PALACIO, CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM e CANCIONERO GENERAL1557. O CANCIONEIRO DE ELVAS e o CANCIONERO GENERAL apenas registam a glosa 1; o manuscrito MAGLIABECHI19 (f. 59r) regista as glosas 1-2. O CANCIONEIRO DE PARIS é fonte única para as glosas 2 a 4.⁴⁷

O 1.º verso do mote foi citado por Gil Vicente no *Auto da Barca da Glória*.⁴⁸
Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 285, pp. 71-72.

⁴⁶ Segundo DUTTON, LB1-24.

⁴⁷ PARRILLA2012, pp. 305-307.

⁴⁸ VICENTE1965, p. 297.

CONCORDÂNCIAS
MUSICAIS

CANCIONERO DE PALACIO, 129r (*Lo que queda es lo seguro*, n.º 216), Escobar

Fine

D.C. al Fine

CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 47v-48r (*Lo que queda es lo seguro*, n.º 9)

Fine

D.C. al Fine

VALDERRÁBANO 1547, f. 93r

A peça do CANCIONEIRO DE PARIS é idêntica, salvo algumas variantes rítmicas e melódicas, aos tipos das respectivas concordâncias no CANCIONERO DE PALACIO (atribuída a Pedro de Escobar) no CANCIONEIRO

DE ELVAS, sendo mais próxima desta última. A concordância em MAGLIABECHI19 (f. 59r) é praticamente igual à do CANCIONERO DE PALACIO.

Esta peça recebeu um arranjo para *vihuela* de Enrique Valderrábano, harmonicamente mais próxima da versão do CANCIONEIRO DE ELVAS que da versão do CANCIONERO DE PALACIO, e que permite também uma reconstituição mais fiel da correcta semitonia.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 20 MORAIS1986, n.º XX
	Gravação sonora:	MORENO1992, faixa 16 (versão de VALDERRÁBANO1547) KÖYHÄTRITARIT1992, faixa 19 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS) CABRAL1993, faixas 11 e 12 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS) LIMA&AL2000, faixa 5 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS) FERNÁNDEZ2002, faixa 10 (versão de VALDERRÁBANO1547) RIVERA2005, faixa 26 (versão de VALDERRÁBANO1547) MORAIS2007, faixa 9 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)
OBSERVAÇÕES	Com base na concordância com o CANCIONEIRO DE ELVAS, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.	

- B Domde estaa tu galhardia⁴⁹
 Mengo haa
 que no te quelhotras ya
 como solya
- Quamdo a plazer tedauas
 com tuzamponha fabrofa
 no temias esta cofa
 ã que enotra^[Z] tacupauas
 tu galla y tu loçanja
 sete vaa
 y no se sej boluera
 como solya
- Que se hizo detu brjo
 tu brio y tu Reposo
 ya no saltas enel coño^[Z]
 ny tepiquas damoryo
 tu gala y tu loçanja
 sete vaa
 que no te quelhotras ya
 como solya
- 1 Cuando a plazer te davas,
 con tu sampoña sabrosa,
 no temías esta cosa
 porque en otra te ocupavas.
 Tu gala y tu loçanía
 se te va,
 y no sé si bolverá
 como solía.
- 2 ¿Que se hizo de tu brío,
 tu [brinco] y tu reposo?
 Ya no saltas en el cosso,
 ni te picas de amorío.
 Tu gala e tu loçania
 se te va,
 que no te quillotras ya
 como solía.

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
 Texto: Copista II (mote e glosas), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-3-7-4 | 7-7-7-7 : 7-3-7-4
 Rima: abbA | cddc:abbA | effe:abbA

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβ | γδ : γδ : αβ [virelai]

⁴⁹ Sob a música: [C] «Donde eftaa tu galhardia»

*¿Dónde está tu gallardía,
Mingo? ¡ah!,
que no te quillotras ya
como solía.*

- 1 *¿Qué se hizo de tu brío,
de tu brinco y tu retoço?
Ya no saltas en el coso
ni te picas de baldío.
Tu gala y tu loçanía,
¿dónde está?
que no te quillotras ya
como solía.*

*¿Qué son de tus gallardías,
Mingo? ¡ah!,
que no te aquillotras ya
como solías.*

- 1 *¿Dó se fueron, di, zagal,
tus plazer y alegrías?,
que te digo que estás tal
que no te conocerías.
¿Por qué te enfadan los días
Mingo? ¡ah!,
que no te aquillotras ya
como solías.*
- 2 *Di, Mingo, ¿qué se hizieron
tus cantares de contento?
– En pesar y sufrimiento
mi fe, Gil, se convirtieron.
Faltaron mis alegrías,
agora va como veo.
– Qué no te aquillotras ya
como solías.*
- 3 *Di, Mingo, ¿no entendías
el engaño en que andavas?,
y a mí me desengañavas
y a ti no te conocías.
– Calla Gil, que andando días
te podre dezir quiçá.
– Qué no te aquillotras ya
como solías.*
- 4 *– Carillo ya se pasó
cuando yo me quillotrava,
que Pascuala me adamava
pero ya me aborreció.
Y en ver que el bien que tenía
se me va,
que no me aquillotro ya
como solía.*

A glosa 1 do CANCIONERO DE PALACIO é idêntica à glosa 2 do CANCIONEIRO DE PARIS, e permite inclusivamente emendar a repetição errônea da palavra «*brío*» nesta última.

As glosas do CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL não têm correspondência com outras fontes, mas inserem-se dentro da mesma estrutura e estilo das do CANCIONERO DE PARIS.

Outras glosas, de diferentes dimensões, encontram-se no CANCIONEIRO DE CORTE E MAGNATES, ff. 148-149v («a estoutro cantar velho»).

O poema, com as mesmas glosas, volta a aparecer no CANCIONEIRO DE PARIS, n.º 101.

Para outras concordâncias, ver DEVOTO1994, n.º 169, p. 57

O tiple da versão a 3 vozes no CANCIONEIRO DE PARIS é, com algumas variantes, idêntico ao n.º 21.

A música composta sobre o mesmo poema no CANCIONERO DE PALACIO (f. 110, n.º 183) é diferente das versões do CANCIONEIRO DE PARIS.

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 21
MORAIS1986, n.º XXI

Peça com 2 versões no CANCIONEIRO DE PARIS, uma monódica e uma polifónica (n.º 101), com algumas variantes entre si.

B Para que me daõ tormento⁵⁰
aprouecharo taõ poco
muerto sy mas no taõ loco
que defcubra lo que siento

Quyen sey^[Z] defcubrir oujefse
la locura que he penfado
a que muerte condenado
serja que graue fuese^[Z]
que sufra my sofrimiento
su cuidado mucho o poco
p̃ que no digan,^[Z] o loco^[Z]
que penfo tuuo^[Z] tal penfamjento

Z Para q̃ me dan fatiga
que es trabajo uano enfin
mal que nó fio de mj
como querejs q̃ lo diga
Quanto màs fuere el tormento
aprouecharà màs poco
soy perdido y soy loco
mas no dirè lo q̃ siento,

Pues hafta agora encubrir
pude el daño siendo tal
seguro estoy q̃ mj mal
se pueda yà defcubrir,
Por màs q̃ me den tormento
aprouecharà ~~mas~~ tam^[Z] poco
quanto a mj fer tã loco
en tener tal penfamjento,

Como osarè defcubrir
lo q̃ nó oso pensar
q̃ yà sè q̃ hè de morir
sin osarlo publicar
y pues sè q̃ mi tormento
en dezille gano poco
assaz seria de loco
en defcubrir lo q̃ siento,

¿Para qué me dan tormento,
aprovechando tan poco?
Muerto sí, mas no tan loco
que descubra lo que siento.

1 Que si descubrir huiesse
la locura que he pensado,
¿a qué muerte condenado
sería, que grave fuese?
Que sufra mi sufrimiento
su cuidado, mucho o poco,
por que no digan, «¡O, loco
que tuvo tal pensamiento!»

2 ¿Para qué me dan fatiga,
que es trabajo vano, enfin?
Mal que no fio de mí,
¿cómo queréis que lo diga?
Cuanto más fuere el tormento,
aprovechará más poco;
soy perdido y soy loco,
mas no diré lo que siento.

3 Pues hasta agora encubrir
pude el daño siendo tal,
seguro estoy que mi mal
se pueda ya descubrir.
Por más que me den tormento,
aprovechará tan poco,
cuanto a mi ser tan loco
en tener tal pensamiento.

4 ¿Cómo osaré descubrir
lo que no oso pensar?,
que ya sé que he de morir
sin osarlo publicar.
Y pues sé que mi tormento
en decirle gano poco,
assaz sería de loco
en descubrir lo que siento.

Antonio de Velasco [glosa 1]
(fin. s.XV-in. s.XVI)

(Jorge da Silva [glosa 2])

⁵⁰ Sob a música: [C] «Para q̃ me daõ tormento.»

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i>) Texto: Copista II (mote e glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 2 a 4)	
FORMA	Forma poética: Cantiga Métrica: 7-7-7-7 7-7-7-7 : 7-7-7-7 Rima: abba cddc:abba effe:abba	Forma musical: A BBA Melodia: aaaa ββ : ββ : aaaa [virelai]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	MP617, n.º 136, f. 165v/152v [=BNF307, n.º 119, f. 253v]	CANCIONEIRO DE CORTE E MAGNATES, f. 78v

Canción del mismo
[Don Antonio de Velasco]

De Jorge da Silva a esta cantiga

*¿Para qué me dan tormento,
aprovechando tan poco?
No tan perdido, aunque loco,
que descubra lo que siento.*

*¿Para qué me dan tormento,
aprovechando tan poco?
No tan perdido, aunque loco,
que descubra lo que siento.*

1 *Si de descubrir huviesse
la locura que he pensado
¿a qué pena condenado
puedo ser, que grave fuesse?
Que sufra mi sufrimiento
su tormento, mucho o poco,
porque no digan, «¡O, loco
que pensó tal pensamiento!»*

1 *¿Para qué me dan fatiga,
que es trabajo vano, enfin?
Mal que no fio de mí,
¿cómo queréis que lo diga?
Cuanto más fuere el tormento,
aprovechará más poco;
soy perdido y soy loco,
mas no diré lo que siento.*

A glosa 1 do CANCIONERO DE PARIS aparece no manuscrito MP617, onde está atribuída a Antonio de Velasco, sendo este provavelmente o autor original do mote. A mesma glosa foi copiada (anónima) no manuscrito BNF307. A glosa 2 está atribuída a Jorge da Silva no CANCIONEIRO DE CORTE E MAGNATES.

Para além de Jorge da Silva, o mote foi glosado por diversos outros poetas portugueses, incluindo Camões,⁵¹ Andrade Caminha («cantiga velha»)⁵² e Simão da Silveira.⁵³ Uma outra glosa anónima encontra-se na segunda parte do CANCIONEIRO DE ELVAS (ff. 27v-28r).

O mote é mencionado na *Comédia Ulissipo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.⁵⁴

Para outras concordâncias, ver DEVOTO1994, n.º 381, p. 83.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 22 MORAIS1986, n.º XXII
---------------------	--

No verso 5 da glosa 3, Morais leu «*fiere*» em lugar de «*fuere*» (a leitura correcta não é evidente). Na sua transcrição musical, Morais optou por acrescentar uma nota à secção B para que ela pudesse abranger dois versos.

OBSERVAÇÕES A música é invulgarmente curta: cada secção é composta unicamente de uma frase melódica, que tem de ser repetida para cada verso.

⁵¹ CAMÕES1970, p. 779.

⁵² PRIEBSCHE1898, n.º 241, p. 227.

⁵³ CANCIONEIRO DE CORTE E MAGNATES, f. 61v.

⁵⁴ VASCONCELOS1618, p. 139.

C Sola rama ninhã⁵⁵
so la oliua

*So la rama niña,
so la oliva.*

B Leuanteme madre
manhanicas frias
fuy colher las rofas
las rofas colhia
so la oliua

1 *Levantéme, madre,
mañanicas frías;
fui coller las rosas,
las rosas collía,
so la oliva.*

*[Levantéme, madre,
mañanicas claras,
fui coller las rosas
las rosas granadas,
so la oliva.*

*Viñadero malo
prenda me pedía:
dile yo un cordone
de la mi camisa,
so la oliva.*

*Viñadero malo
prenda me demanda:
yo dile una cinta
de la mi delgada,
so la oliva.]*

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista II (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 5-3 | 5-5-5-5 : 3
Rima: a'A | xbx'b':A

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβ | γδβ : γδβ : αβ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS CACIONERO DE LA COLOMBINA, f. 72v

CACIONERO DE PALACIO, n.º 20, f. 13

Niña y viña,
peral y havar,
malo es de guardar.

*So el enzina, enzina,
so el enzina,*

1 *Levantéme, o madre,
mañanica frida;
fui cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar.*

1 *Yo me iva, mi madre,
a la romería;
por ir más devota,
fui sin compañía,
so el enzina.*

2 *Levantéme, o madre,
mañanica clara;
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.*

2 *Por ir más devota
fui sin compañía,
tomé outro camino,
dexé el que tenía.
[so el enzina.]*

[continua]

⁵⁵ Sob a música: [C] «Solla ramaninha.»

- 3 Viñadero malo
prenda me pedía:
dile yo un cordone
de la mi camisa.
Malo es de guardar.
- 4 Viñadero malo
prenda me demanda:
yo dile una cinta
de la mi delgada.
Malo es de guardar.

Embora não partilhem o mesmo mote, a glosa 1 do poema *Niña y viña* do CANCIONERO DE LA COLOMBINA coincide em alto grau com a única glosa registada no CANCIONEIRO DE PARIS, permitindo reconstituir hipoteticamente o poema do nosso cancionero. Por outro lado, o mote do poema *So el enzina* do CANCIONERO DE PALACIO é análogo ao do CANCIONEIRO DE PARIS, mas os restantes versos não estão relacionados. É provável que estes três poemas provenham de um antecedente popular comum.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CANCIONERO DE LA COLOMBINA, f. 72v (*Niña y viña*, n.º 54)



CANCIONERO DE PALACIO, f. 13r (*So el enzina*, n.º 20)



Apesar de as três peças serem globalmente distintas, a melodia registada no CANCIONEIRO DE PARIS está claramente relacionada com as peças do CANCIONERO DE PALACIO e do CANCIONERO DE LA COLOMBINA do citadas anteriormente (n.ºs 20 e 54, respectivamente), sendo a secção A aparentada com a primeira e a secção B bastante idêntica à segunda, transposta um tom abaixo. Provavelmente, tal como acontece com o seu texto poético, estas três composições musicais teriam uma origem comum numa melodia popular.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 23
MORAIS1986, n.º XXIII

OBSERVAÇÕES Com base na concordância musical com o CANCIONERO DE LA COLOMBINA, apresentamos uma hipótese de reconstituição das restantes das linhas de tenor e baixo desta peça.

Pela estrutura paralelística e pela presença do verbo *coller*, é provável que o texto tenha origem galega, tendo sofrido influência castelhana, presumivelmente durante o período da lírica galego-castelhana.⁵⁶

Margit Frenk considerou o poema de origem popular.⁵⁷

⁵⁶ Sobre o conceito de lírica galego-castelhana, cf. POLÍN1994, pp. 15 e ss.

⁵⁷ FRENK2003, n.º 314.

- B Lagrimas de faudade⁵⁸
vimde não vos detenhaes
pois tardando me mataes
- Comto ã dor atardada
pois ã meu mal foes meu bẽ
meus malles tenho em nada
quamdo tal defcanfo tem
não me conforte ninguẽ
em quamto me vos tardaes
pois tardamdo me mataes
- Z Minhalma cõtete està,
q̃ para os males cessarẽ
quando as lagrjmas tardarẽ
a morte não tardará,
Màs òh se uiefse ià
pois vós lagrjmas tardais
sẽ olhar q̃ me matais,
- Vede qual deuo eu estar
ou q̃ tal foi mjna forte,
pois hei de esperar a morte
quãdo meu choro tardar,
Olhos se cõ vos chorar
mjnhas fadigas curajs,
djzei porq̃ não choraís /
- 1 *Conto por dor atardada,
pois por meu mal sois meu bem;
meus males tenho em nada
quando tal descanso têm.
Não me conforte ninguém
enquanto me vos tardais,
pois tardando me matais.*
- 2 *Minh'alma contente está
que, para os males cessarem,
quando as lágrimas tardarem,
a morte não tardará.
Mas, oh, se viesse já!,
pois vós, lágrimas, tardais,
sem olhar que me matais.*
- 3 *Vede qual devo eu estar,
ou que tal foi minha sorte,
pois hei-de esperar a morte
quando meu choro tardar.
Olhos, se com vos chorar
minhas fadigas curais,
dizei porque não choraís.*

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista II (mote e glosa 1); Copista VIII (glosas 2 e 3)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaA | bcbc:caA | deed:daa | fgff:faa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 24
MODERNAS MORAIS1986, n.º XXIV
Gravação sonora: CABRAL1993, faixa 10
NEVEL1996, faixa 6

No verso 1 da glosa 1, Morais leu «ser» em lugar de «dor».

⁵⁸ Sob a música: [C] «Lágrimas de saudade»

B	Ay santa Marya ⁵⁹ valhaisme snõra Esperança mya		<i>¡Ay, Santa María!, ¡valláisme, Señora!, esperança mía.</i>
	Vos foes la que yo amo vos sois la que quiero vos fois la que lhamo vos la que espero vos fois el luzero Cuja luz nos guja Esperança mya	1	<i>Vos sois la que yo amo; vos sois la que quiero; vos sois la que llamo; vos sois la que espero; vos sois el luzero cuya luz nos guía; esperança mía.</i>
	Vos my confiança vos my afficion vos p̃ quien se alcança Nuestra faluacion <i>Vos sois con razon</i> ^[Z] de noche y de dya Esperança mya	2	<i>Vos, mi confiança; vos, mi afición; vos, por quien se alcança nuestra salvación; vos sois, con razón, de noche y de día, esperança mía.</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
 Texto: Copista II (mote e glosas), com emenda do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-5-5 | 5-5-5-5 : 5-5-5
 Rima: axA | bcbc:caA | dede:eaA
 Forma musical: A | BBA
 Melodia: aβγ | αγ : αγ : aβγ [rondel]

CONCORDÂNCIAS CANCIONERO DE PALACIO, f. 272v (n.º 415)
 POÉTICAS

*¡Ay Santa María!
 ¡Valedme, Señora!
 esperança mía.*

1 *Vos sois la que amo,
 vos sois la que quiero,
 vos sois la que llamo,
 vos sois la que espero,
 vos sois el luzero
 cuya luz nos guía;
 ¡esperança mía!*

O poema do CANCIONERO DE PALACIO coincide com o mote e glosa 1 do poema do CANCEIRO DE PARIS, que é fonte única para a glosa 2.

O mesmo mote aparece, sem glosas, no CANCIONERO DE LA COLOMBINA, ff. 91v-92.

⁵⁹ Sob a música: [C] «Ay santa Maria»

CONCORDÂNCIAS CANCIONERO DE PALACIO, f. 272v (*Ay Santa María*, n.º 415)

MUSICAIS



O tiple da versão a 3 vozes do CANCIONERO DE PALACIO coincide, salvo algumas variantes, com a melodia registada no CANCIONEIRO DE PARIS.

A peça do CANCIONERO DE LA COLOMBINA sobre o mesmo mote apresenta diferente música.

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 25
MORAIS1986, n.º XXV
Gravação musical: WAVERLYCONSORT1992, faixa 7 (versão do CANCIONERO DE PALACIO)
THORBY1996, faixa 2 (versão do CANCIONERO DE PALACIO)
COMPANHIA PAPAGALIA2000, faixa 10
PSALTERIUM2004, faixa 8 (versão do CANCIONERO DE PALACIO)
ROSEENSEMBLE2006, faixa 2 (versão do CANCIONERO DE PALACIO)

OBSERVAÇÕES

Com base na concordância com o CANCIONERO DE PALACIO, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.

- B Partir nõ matreuo⁶⁰
que me mataõ magoas
~~q~~ se^[Z] me leuaõ agoas
~~que~~ nos olhos as^[Z] leuo
- Leuaõmas do mar
longe do defejo
olhos que não vejo
mas fazem lançar
e com estas magoas
partyr não matreuo
seme leuaõ agoas
nosolhos as leuo.
- Z *As agoas do Teio*
q̃ me vão leuando
uou acreçẽtando
cõ meu grã defeio
Remedio não ueio
para tantas magoas
senão são as agoas
q̃ nos olhos leuo,
- Lgrimas de fangue*
uou triste chorando
o mar enturuando
fazendo o mais grande
Dizer não me atreuo
o mais destas magoas,
q̃ são mujtas agoas
q̃ nos olhos leuo,
- Partir não me atrevo,
que me matam mágoas;
se me levam águas,
nos olhos as levo.
- 1 Levam-me as do mar,
longe do desejo;
olhos que não vejo
mas fazem [lembrar].
E com estas mágoas,
partir não me atrevo;
se me levam águas,
nos olhos as levo.
- 2 As águas do Tejo
que me vão levando,
vou acrescentando
com meu grã desejo.
Remédio não vejo
para tantas mágoas,
senão são as águas
que nos olhos levo.
- 3 Lágrimas de sangue
vou, triste, chorando,
o mar enturvando,
fazendo-o mais grande.
Dizer não me atrevo
o mais destas mágoas,
que são muitas águas
que nos olhos levo.

COPISTAS Música: Copista II, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
 Texto: Copista II (mote e glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 2 e 3)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-5-5-5 | 5-5-5-5 : 5-5-5-5
 Rima: abBA | cddc:baBA | *deed:dbbA* | *feef:abbA*

Forma musical: A [BBA ?]
 Melodia: αβγδ [αδ : αδ : αβγδ ?] [rondel]

⁶⁰ Sob a música: [C] «Partir nõmatreuo.»

CONCORDÂNCIAS
POÉTICAS

CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL, ff. 125v-126v

CANCIONEIRO DE ÉVORA, f. 78v

- | | | |
|---|--|---|
| | <i>Partir não me atrevo,
que matam mágoas;
se me levam águas,
nos olhos as levo.</i> | <i>Partir-me não me atrevo,
que me lembram mágoas;
se me levam águas,
nos olhos as levo.</i> |
| 1 | Em águas vou indo,
outras me vão lembrando,
me vão mais matando,
me vão mais ferindo.
Meu mal vou sentindo
neste alto pego;
se me levam águas,
nos olhos as levo. | 1 Se [eu] vou ao Tejo
pera me partir,
não me posso ir
sem ver meu desejo.
E quando o vejo,
partir não me atrevo;
se me levam águas,
nos olhos as levo. |
| 2 | Vou em esse estreito,
mar mui furioso;
vou tão saudoso
de quem são sojeito.
Se eu lágrimas deito,
com elas me rego;
se me levam águas,
nos olhos as levo. | |
| 3 | <i>Levam-me as do mar,
tão longe do desejo;
olhos que não vejo,
mas fazem lembrar.
Por mágoas contar,
as minhas escrevo;
se me levam águas,
nos olhos as levo.</i> | |
| 4 | Se os rios cessassem
de correr aos montes!
Meus olhos são fontes
de onde eles nace[m];
se eles secassem,
teriam sossego.
Se me levam águas,
nos olhos as levo. | |

A glosa 3 do CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL coincide com a glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS, e permite inclusivamente substituir, com vantagem para o sentido do poema, a palavra «lançar» por «lembrar», no 4.º verso. As restantes glosas são diferentes das do nosso cancionero.

Também única é a glosa do CANCIONEIRO DE ÉVORA; note-se, todavia, a referência ao rio Tejo no 1.º verso dessa glosa e da glosa 2 do CANCIONEIRO DE PARIS.

Camões glosou os dois últimos versos do mote deste vilancete («Se me levam águas / nos olhos as levo»).⁶¹

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 26 MORAIS1986, n.º XXVI
	Gravação sonora:	CABRAL1993, faixa 17

No verso 3 da glosa 3, Morais leu «enturnando» em lugar de «enturuando».

OBSERVAÇÕES Apenas foi registada a secção A; com base no seu material melódico, apresentamos uma hipótese de reconstituição da secção B.

⁶¹ CAMÕES1970, p. 772.

- B En todas las trasmontanas
nunca vÿ cofa meÿor
que la esposa de Anton
vaquerizo de morana⁶²
- Yo la vÿ de tras de hũ cepo
con hun çupon ÿ cajado
ÿ en otra mano hun pepo
con ã garda su ganado
ÿo le dixe dÿos mantêga
cujdando que era varon
ÿ era la esposa de Anton
vaçrizo de morana
- X Si Anton biue penado,
ÿ padeçe grã tristura
por tal beldad ÿ hermosura,
todo es bien ãpleado
vida pa siempre gana,
fi por tâta pfecion
muere el triste de âton
vaquerizo de morana⁶³
- Z Andà fingido amador
ã ÿa sientu uestra mengua
pues com sobra de temor
se os encorta la lengua
ÿ pues ueo ã eÿo mana
de couarde coraçon
huyd, no uenga Anton
el vaquero de morana
- Sabes ã cosa es aquesto
ã mi lengua pone en calma
turbacion ã ujene al gesto
del mal ã yaze enel alma,
ÿ la lengua de ufana
hà turbado la razon
ã ès nó temer yó Anton
el vaquero de Morana,
- En toda la trasmontana,
nunca vi cosa mejor
que la esposa de Antón,
vaquerizo de Morana.
- 1 Yo la vi tras de un cerro,
con un çurrón y cayado,
y en otra mano un perro
con que guarda su ganado.
Yo le dixe «¡Dios mantenga!»,
cuidando que era varón,
y era la esposa de Antón,
vaquerizo de Morana.
- 2 Si Antón bive penado
y padece gran tristura,
por tal beldad y hermosura
todo es bien empleado.
Vida para siempre gana,
si por tanta perfección
muere el triste de Antón,
vaquerizo de Morana.
- 3 – ¡Andá, fingido amador!,
que ya siento vuestra mengua,
pues con sobra de temor
se os encorta la lengua.
Y, pues veo que esso mana
de covarde corazón,
huid, no venga Antón,
el vaquero de Morana.
- 4 – ¿Sabes qué cosa es aquesto,
que mi lengua pone en calma?
Turbación que viene al gesto
del mal que yaze en el alma;
y la lengua de ufana
ha turbado la razón,
que es no temer yo Antón,
el vaquero de Montana.

COPISTAS Música: Copista II (versão *a*); com emendas do Copista VI (versão *b*)
Texto sob a música: Copista II (*incipit*); Copista VI (mote e glosa 2)
Texto: Copista II (mote e glosa 1); Copista VIII (glosas 3 e 4)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: ab'ba | cdcd:xbba | effe:abbA | ghgh:abbA
| ijij:abbA

Forma musical: (a) AA | BBAA
(b) A | BBA
Melodia: (a) aβ : aβ | aγ : aγ : aβ : aβ [híbrida]
(b) aβaγ | aγ : aγ : aβaγ [rondel]

⁶² Sob a música: [C] «En todas las trasmontanas»; [X] «nũca // ui cofa meÿor ã la spofa de Anton // vaquerizo de morana»

⁶³ A glosa 1 foi registada sob a música.

*En toda la trasmontana
nunca vi cosa mejor,
que era la esposa de Antón,
vaquerizo de Morana.*

- | | |
|---|---|
| <p>1 Por las sierras de Morana,
do supe que era pasión,
vi una gentil serrana
que me robó el corazón.
Desque vi su perfección
puse en duda ser humana,
y era la esposa de Antón,
el vaquero de Morana.</p> | <p>7 Díxele – Señora mía,
vámonos de aquesta tierra,
que es muy gran descortesía
que biváis vos en la sierra.
Vámonos adonde son
las gentes y tierra llana;
no queráis el vuestro Antón,
el vaquero de Morana.</p> |
| <p>2 <i>Yo la vi encima de un cerro,
con su lança y su cayado
y en la otra mano un perro
rodeando su ganado.
Dixe, «¡Dios te salve, hermano!»
pensando que era varón,
y era la esposa de Antón,
el vaquero de Morana.</i></p> | <p>8 <i>Ella</i> – En esta montaña oscura,
do la gente bruta está,
la mujer nunca procura
sino aquel que Dios le da.
Pues es nuestra condición
a tan robusta y villana,
tal me guardó para Antón,
el vaquero de Morana.</p> |
| <p>3 – Vete conmigo, mi bien,
yo te ternía por amiga.
Darte he yo a comer
cada día una gallina;
darte he una gentil cama
con un rico pavellón
por que no seas de Antón,
el vaquero de Morana.</p> | <p>9 <i>Él</i> – Este que assí os parece,
mucho lo desseo ver,
por solo poder saber
quien es que tal merece.
Mas yo creo que afición
es sola la que os engaña,
y os hizo querer Antón,
el vaquero de Morana.</p> |
| <p><i>Respuesta de la serrana</i>
4 – Cavallero, id vuestra vía,
si queráis ser bien librado;
catad que no es cortesía
entender en lo escusado.
Que aunque yo sea serrana
y muy linda en perfección,
esto y más merece Antón,
el vaquero de Morana.</p> | <p>10 <i>Ella</i> – Verdad es que aficionada,
esto que es cosa de espanto,
porque Antón merece tanto
que yo soy la bien librada.
Si yo soy fea o galana,
o negra como el tizón,
tal me guardó para Antón,
el vaquero de Morana.</p> |
| <p>5 Bien pensáis vos, cavallero,
que aunque yo sea mujer,
¿que al discreto y lisonjero
no le sabe responder?
Y aun presumir de ufana
y tener más presunción,
mirare la honra de Antón,
el vaquero de Morana.</p> | <p>11 <i>Él</i> – Señora, mal haga Dios,
a tan mal casamentero,
que a tal dama como vos
fue a casar con un vaquero.
Ella dixo – Assí lo quiero,
por ende mejor librada
en ser esposa de Antón,
el vaquero de Morana.</p> |
| <p>6 <i>Él</i> – No tengáis, Señora, vos
pensamiento inhumano,
que según vos hizo Dios,
no os merece aquel villano.
Mas si, como sois galana,
mirásedes la razón,
olvidaríades a Antón,
el vaquero de Morana.</p> | <p>12 <i>Ella</i> – Idvos, pues, y acabad
demanda que tan mal suena,
pues sabeis que la bondad
no está en más de ser muy buena.
Pues que me ofende y me daña
vuestra porfía y pasión,
dexad el sí para Antón,
el vaquero de Morana.</p> |

⁶⁴ Segundo RODRÍGUEZ-MOÑINO 1962, pp. 108 e ss.

- 13 *Él* – Espántome de una cosa
más grave que nunca vi,
por ser tan linda y hermosa
consentir que estéis aquí.
Porque en tierra tan estraña
estáis aquí a sinrazón,
pongo la culpa en Antón,
el vaquero de Morana.
- 14 *Ella* – Tras de aquellos descollados
andan más de mil pastores,
todos muertos, requebrados,
perdidos por mis amores.
En balde sufren dolores,
toda su esperança es vana,
por el bien que quiero a Antón,
el vaquero de Morana.
- 15 Estos que andáis por aquí,
lastimados por mi guerra,
más lexos estáis de mí
que está el cielo de la tierra.
Yo me está alta en la sierra
y vosotros por la llana:
esto es lo que cumple Antón,
el vaquero de Morana.
- 16 *Él* – Espérenle los malos afios
en mal punto porque os vi,
pues que con burlas y engaños
vos burláis assí de mí.
Que diablo no, serrana,
sois llena de traición,
y mal pesar haya Antón,
el vaquero de Morana.
- 17 *Ella* – ¡Vete dende, mal villano,
no me andes enojando!
Si hecho la fonda en mi mano,
responderte he yo priado.
No pienses que ando perdida
por andar en la montaña;
en esto sirvo yo Antón,
el vaquero de Morana.
- 18 *Él* – Señora, quedaos a Dios,
pues que no puedo venceros,
que ya me parto de vos,
mas no de mucho quereros.
Pues que veo vuestra gana,
vuestro fin y conclusión,
bienaventurado Antón,
el vaquero de Morana
- 19 *Ella* – Bolved acá, el cavallero,
no vos vayades assí,
antes que passáis el cerro,
no os acordaréis de mí.»
Diera un sospiro de gana
dentro de su coraçón;
éste no va por Antón,
el vaquero de Morana
- Fin*
- 20 – Esta noche, cavallero,
cenaréis en mi posada;
daros he yo a cenar
pan y vino, carne assada;
daros he un colchón de lana
con un rico pavellón
que era de mi esposo Antón,
el vaquero de Morana.

Deste longo poema, impresso em diversos folhetos soltos sob o título «Coplas de Anton Vaquerizo de Morana», apenas a glosa 2 coincide com a glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS. A mesma glosa encontra-se num poema do CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM com o mesmo mote, mas as restantes estrofes, atribuíveis a D. João de Menezes, são diferentes.

O mote foi glosado por Sá de Miranda («àquele cantar velho»).⁶⁵

Para outras concordâncias, cf. FRENK2003, n.º 999.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 27 (apenas versão *b*)
MORAIS1986, n.º XXVII (apenas versão *b*)

No verso 4 da glosa 3, Morais leu «*encontra*» em lugar de «*encorta*».

OBSERVAÇÕES O Copista II registou duas secções musicais, A e B, com duas frases melódicas cada. Posteriormente, o Copista VI transformou a secção B na segunda metade da secção A, e registou por baixo a sua versão da secção B. Apesar de as diferenças musicais serem pouco significativas, optámos por transcrever estas duas versões separadamente, sendo que a versão *a* (do Copista II) obriga a que a secção A seja repetida quatro vezes em vez das habituais duas (resultando numa forma AA|BBAA).

A forma poética deste texto não é evidente: a estrutura formal é a de uma cantiga (métrica heptassilábica regular, rima simétrica), mas a presença de uma rima toante no mote levou-nos a optar por classificá-la como vilancete.⁶⁶

⁶⁵ MICHAËLIS1885, n.º 55, p. 43.

⁶⁶ Cf. Volume I, §2.1.1. *O vilancico e as suas formas poéticas e musicais*.

- B El dollor q̃ estaa secreto
es el que duelle
pues no ay quem le cõfuelle⁶⁷
- Gran Remedio tiene el mal
quando claro fe parece
el secreto es el mortal
p̃ que de contino creçe
de gram Remedio carece
~~el~~ ^[Z] pues q̃ duelle
~~pues~~ ^[Z] y no ay quiẽ le cõsuelle
- Enel alma estaa efcondido
y avn temo ser defcubierto
p̃ q̃ dollor tan esquivuo
mal puede ser emcubiyerto
el moryr tengo p̃ cierto
p̃ q̃ suelle
matar quando menos duelle
- Yo muero p̃ le emcubrir
y el p̃ ser defcubierto
En tamanho desconcierto
muỹ mal se puede biujr
el Remedyo es el moryr
p̃ q̃ duelle
~~pues~~ ^[Z] y no ay quyẽ le cõfuelle
- Z El mal q̃ puede dezirse
espera remediarse,
mas aquel q̃ hà de callarse
como poderà sufrirse,
El q̃ ès fuerça encubrirse
es el q̃ duele
pues no hay qujen le cõfuele,
- Mal q̃ aun con publicarse
se puede muj mal sufrir
q̃ harà qujen lo encubrir
sinó morjr o matarse,
El mayor daño ès callarse
por q̃ duele
sin auer qujen le cõfuele,
- Ès trabaio de tal fuerte
encubrjr dolor damor
q̃ ès màs aspero dolor
q̃ el mjsmo dolor de muerte
Es mal de todos màs fuerte
porq̃ duele
y no ay qujen le cõsuele/
- El dolor que está secreto
es el que duele,
pues no hay quien le consuele.*
- 1 Gran remedio tiene el mal
cuando claro se parece;
el secreto es el mortal,
porque de contino crece.
De gran remedio carece,
pues que duele
y no hay quien le consuele.
- 2 En el alma está escondido
y aun temo ser descubierto,
porque dolor tan esquivo
mal puede ser encubierto.
El morir tengo por cierto,
porque suele
matar cuando menos duele.
- 3 Yo muero por le encubrir
y él por ser descubierto;
en tamaño desconcierto
muy mal se puede bivar.
El remedio es el morir,
porque duele
y no ay quien le consuele.
- 4 El mal que puede dezirse
espera remediarse,
mas aquel que ha de callarse,
¿cómo poderá sufrirse?
El que es fuerça encubrirse
es el que duele,
pues no hay quien le consuele.
- 5 Mal que aun con publicarse
se puede muy mal sufrir,
¿qué hará quien lo encubrir,
sino morir o matarse?
El mayor daño es callarse,
porque duele
sin haver quien le consuele.
- 6 Es trabajo de tal suerte
encubrir dolor de amor,
que es más áspero dolor
que el mismo dolor de muerte.
Es mal de todos más fuerte,
porque duele
y no hay quien le consuele.

⁶⁷ Sob a música: [C] «El dollor q̃ estaa»; [S] «secreto es el q̃ duele // pues no hay quien le cõfuele/»

COPISTAS	Música: Copista II, com emendas do Copista VI Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i> incompleto); Copista VI (restantes versos do mote) Texto: Copista II (mote e glosas 1 a 3), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 4 e 6)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-4-7 7-7-7-7 : 7-3-7 Rima: xaA bcbc:caA ded'e:aa feef:faA ghhg:gaA hffh:haA ijji:iaA	Forma musical: A BBA Melodia: αβ γβ' : γβ' : αβ [híbrida]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	O primeiro verso do mote é citado por Camões no poema <i>Disparates da Índia</i> . ⁶⁸ Não foram encontradas outras concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 28 MORAIS1986, n.º XXVIII	
OBSERVAÇÕES	A seguir à música registada pelo Copista II, uma mão não identificada registou algumas figuras musicais aleatórias, provavelmente como testes de pena.	

⁶⁸ CAMÕES1970, p. 790.

- B Se my anjma estaa cõ vos⁶⁹
em quereros como os quiero
por que perguntais se muero
- Aquefta duda emcubierta^[X]
yõ la tengo bien fabida
~~y fe q~~^[X] ~~vos~~ me quitaes la vida
y por vos la ~~tiengo~~ muerta
~~que~~ el alma ~~viue~~^[X] mas çierta^[X]
~~do el~~^[Z] ~~ado en el~~^[X] ~~haa~~ amor es^[Z] verdadero
q adomde ~~estaa~~ saliõ^[Z] primero
- Z Bien tenejs çierto y creído
ser de mj muerte occasion,
y hazeisme fin razon
pescudar lo tãn sabido
Mi mal ès mal mereçido
del biujr ya defespero,
y preguntajsme fi muero /
- 1 Aquesta duda encubierta,
yo la tengo bien sabida:
que vos me quitáis la vida
y por vos la tengo muerta.
El alma bive más cierta
do el amor es verdadero,
que donde salió primero.
- 2 Bien tenéis cierto y creído
ser de mi muerte ocasión,
y hazéisme, sin razón,
pescudar lo tan sabido.
Mi mal es mal merecido,
del bivar ya desespero,
¿y preguntáisme si muero?

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista II (mote e glosa 1), com emendas dos Copistas VI e VIII; Copista VIII (glosa 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 8-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaa | bccb:baa | *deed:daa*

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | β'γ' : β'γ' : αβγ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 29
MODERNAS MORAIS1986, n.º XXIX

No verso 4 da glosa 1, Morais leu «muerte» em lugar de «muerta».

⁶⁹ Sob a música: [C] «Se mj anjma ~~estaa~~ cõ vos.»

B	Zagaleja de lo verde ⁷⁰ matadora en el mjar quedate adyos alma mya que yo me voy deste logar		<i>Zagaleja de lo verde, matadora en el mirar, quédate a Dios, alma mía, que yo me voy deste logar.</i>
	Yo me voy tu lo quifiste con tu fanha defabrida más quiero perder la vida que verte una ora triste Y pues sempre lo quifiste dete ferujr y te amar quedate adios alma mya que yo me voy deste logar	1	<i>Yo me voy, tú lo quisiste, con tu saña desabrida; más quiero perder la vida, que verte una ora triste Y pues siempre lo quisiste de te servir y te amar, quédate a Dios, alma mía, que yo me voy deste logar.</i>
	Yo ire do no me veas ny fepas nœueuas ^[Z] de my ny las pueda saber de ty pues que tanto lo deseas Y por que zagala veas que muero por te agradar aun q pierda el alma mya yo me voy deste logar	2	<i>Yo iré do no me veas, ni sepas nuevas de mí, ni las pueda saber de ti, pues que tanto lo deseas. Y por que, zagala, veas que muero por te agradar, aunque pierda el alma mía, yo me voy deste logar.</i>
	Que ya no puedo sufrir tu desdanho y tu olujdo que lo menos q hee fofrido mucho mas es que morjr Y aun que fe que my biujr estaa seollo em te mjar pues lo quieres alma mya yo me hire deste logar	3	<i>Que ya no puedo sufrir tu desdeño y tu olvido, que lo menos que he sufrido, mucho más es que morir. Y aunque sé que mi vivir está solo en te mirar, pues lo quieres, alma mía, yo me iré deste logar.</i>

COPISTAS Música: Copista II, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
 Texto: Copista II (mote e glosas), com emenda do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete Forma musical: A | BBA
 Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7 Melodia: αβγδ | α'β : α'β : αβγδ [rondel]
 Rima: xaxA | bccb:baxA | deed:daxA | fggf:faxa

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS Existem várias glosas a este mote; nenhuma delas coincide com as glosas do CANCIONEIRO DE PARIS.⁷¹

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 30
 MORAIS1986, n.º XXX

No verso 7 da glosa 1, Morais leu «*quedaste*» em lugar de «*quedate*»

OBSERVAÇÕES O mote foi considerado de origem popular por Margit Frenk.⁷²

A estrutura formal do texto é idêntica à de uma cantiga, mas a presença de um esquema rimático assimétrico, com rimas brancas, insere-o na categoria de vilancete.⁷³

⁷⁰ Sob a música: [C] «Zagaleja de lo verde»

⁷¹ Cf. FRENK2003, n.º 543.

⁷² *Idem, ibidem.*

⁷³ Cf. Volume I, §2.1.1. *O vilancico e as suas formas poéticas e musicais.*

B Quero mjr mý madre⁷⁴
a la galera nueva
con el marynero
a ser marynera

Se de mý se alexa
triste que hare
sy solla me dexa
yo me morýre
Yo me partire
a la prjmavera
con el marjnero
a fer marjnera

Z Es cosa fabida
de mý buen amor
q̃ el mayor dolor
ès mal de partida,
Pues tanto le quiero
aun q̃ el nó quiera
con el marinero
serè marinera,

Tened madre mja
por nueva muj çierta
q̃ quedarè muerta
sin su companhia,
El remedio primero
sea ante que muera
con el marinero
ser yó marinera,

Con anclas alçadas
con uelas tendidas,
mis ansias creçidas
serian dexadas,
y pues por el muero
con fe uerdadera
con el marinero
serè marjnera,

Que digan de mi
no me dà fatiga,
q̃ amor me obliga
q̃ muera por ti,
Vaya yo daqui
y fea como qujero
con el marjnero
a fer marjnera,

*Quiérome ir, mi madre,
a la galera nueva
con el marinero,
a ser marinera.*

1 *Si de mi se alexa,
triste, ¿qué haré?
Si sola me dexa,
yo me moriré.
Yo me partiré
a la primavera
con el marinero,
a ser marinera.*

2 *Es cosa sabida
de mi buen amor
que el mayor dolor
es mal de partida.
Pues tanto le quiero,
aunque él no quiera,
con el marinero
seré marinera.*

3 *Tened, madre mia,
por nueva muy cierta
que quedaré muerta
sin su compañía.
El remedio primero
sea, ante que muera,
con el marinero
ser yo marinera.*

4 *Con anclas alçadas,
con velas tendidas,
mis ansias crecidas
serian dexadas.
Y pues por él muero,
con fe verdadera,
con el marinero
seré marinera.*

5 *Que digan de mí
no me da fatiga,
que amor me obliga
que muera por ti.
Vaya yo aquí
y sea como quiero:
con el marinero,
a ser marinera.*

⁷⁴ Sob a música: [C] «Quero me hir mý madre»

Nó temo tormenta
ni temo peligro,
q̃ el q̃ và comigo
ès mayor sin cuenta,
Si faltar remero
yó serè remera,
con el marinero
serè marinera,

El aspero tiempo
a mj ès bonança,
sola su tardança
me dà gràn tormento
Nó temo el uiento
mas dexarme fuera
el mj marinero
por otra marjnera,

Quiero auēturarme
buscar nueua uia,
dó la dicha mia
quisiere guiarme,
Y uerè siquiera
reinos estrāgeros,
con los marjneros
serè marjnera,

Harè mudamiento
con uela tendida
ponjendo mi uida
en poder del uiento,
Entre los remeros
me harè remera,
con los marineros
serè marjnera,

Sy me dais tormēto
mi madre querida
q̃ mude la uida
hazed fundamento
Que sabed q̃ fiento
el mal de manera
q̃ del marinero
serè cōpanhera,

6 No temo tormenta
ni temo peligro
que él que va conmigo
es mayor sin cuenta.
Si faltar remero,
yo seré remera;
con el marinero
seré marinera.

7 El áspero tiempo
a mí es bonança;
sola su tardança
me da gran tormento.
No temo el viento,
mas dexarme fuera
el mi marinero
por otra marinera.

8 Quiero aventurarme,
buscar nueva vía
do la dicha mía
quisiere guiarme;
y veré siquiera
reinos extranjeros.
Con los marineros,
seré marinera.

9 Haré mudamiento
con vela tendida,
poniendo mi vida
en poder del viento.
Entre los remeros
me haré remera;
con los marineros
seré marinera.

10 Si me dais tormento,
mi madre querida,
que mude la vida,
hazed fundamento.
Que sabed que siento
el mal de manera
que del marinero
seré compañera

COPISTAS	Música: Copista II (versão <i>a</i>), com emendas do Copista VI (versão <i>b</i>) Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i>) Texto: Copista II (mote e glosa 1); Copista VIII (glosas 2 a 10)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 5-5-5-5 5-5-5-5 : 5-5-5-5 Rima: xa'bA cdcd:dabA effe:babA ghgh:babA ijji:babA kllk:kabA mnnm:babA oppo:oaba qrrq:abba stts:baba uvvu:uaba	Forma musical: A BBA Melodia: (a) αβγδ αδ : αδ : αβγδ [rondel] (b) αβγδ αδ : αδ : αβγδ [rondel]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	O mote foi glosado por Camões. ⁷⁵ Para outras concordâncias, cf. FRENK2003, n.º 178.	
CONCORDÂNCIAS MUSICAIS	Existe uma composição musical sobre poema com o mesmo mote num dos chamados <i>Cancioneros Musicales de Módena</i> (Biblioteca Estense de Módena, ms. α.Q.8.21) ⁷⁶ que não lográmos consultar.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 31 (apenas versão <i>b</i>) MORAIS1986, n.º XXXI (apenas versão <i>b</i>)	Na transcrição musical de Moraes, a terceira nota do compasso 3 é uma semínima (=colcheia na nossa transcrição) em lugar de colcheia (=semicolcheia na nossa transcrição)
OBSERVAÇÕES	O Copista VI fez inúmeras emendas ao texto musical original, alterando por completo o ritmo das figuras e sugerindo, desse modo, um andamento distinto do que o Copista II teria em mente. Por essa razão, e apesar de não haver diferenças na melodia, optámos por transcrever as duas versões separadamente. Margit Frenk considerou o mote de origem popular. ⁷⁷	

⁷⁵ CAMÕES1970, p. 781.

⁷⁶ Segundo AUBRUN1950, p. 350.

⁷⁷ FRENK2003, p. 178.

- B Sñora pois foes fermofa⁷⁸
naõ sejaes despiadofa
- Que não parece Rezaõ
temdo tamta perfeição
que tenhaes a condicaõ
tão esquiva e desdanhofa
naõ sejaes despiadofa
- Tenhouos no meu fentido
e fou por vos tão perdido
que tomara p̃ partido
naõ vos ver ser tão fermofa
naõ sejaes despiadofa
- 1 *Que não parece rezão,
tendo tanta perfeição,
que tendais a condição
tão esquiva e desdanhosa.
Não seiais despiadosa.*
- 2 *Tenho-vos no meu sentido
e sou por vós tão perdido,
que tomara por partido
não vos ver ser tão fermosa;
[vira-vos mais piadosa]*
- [3] *[Não sei já como vos veja
que para meu mal não seja:
se rides, matais quem veja;
se por caso estais irosa,
sois muito mais perigosa.]*

Cristóvão Falcão ?
(c.1515-1557)

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista II (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7 | 7-7-7 : 7-7
Rima: aA | bbb:aA | ccc:aa | [ddd:aa]

Forma musical: A | BBBA
Melodia: αβγδ | ε : ε : ε : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCEIRO DE FERRARA, ff. 163v-164r
POÉTICAS

*Menina, pois sois fermosa,
não seiais despiadosa.*

1 *Que não parece razão,
tendo tanta perfeição,
que tendais a condição
tão esquiva e desdanhosa.
Não seiais despiadosa.*

2 *Por vós de mim esquecido
ando tão triste, perdido,
que tomara por partido
não vos ver ser tão fermosa;
vira-vos mais piadosa.*

3 *Não sei já como vos veja,
que para meu mal não seja:
se rides, matais quem veja;
se por acaso estais irosa,
sois muito mais perigosa.*

As glosas do CANCEIRO DE PARIS fazem parte de um poema incluído no CANCEIRO DE FERRARA, que apresenta ainda uma terceira estrofe. Esta concordância permite emendar o último verso da glosa 2 da nossa versão, e completar o poema com a glosa em falta.

Carolina Michaëlis atribuiu tentativamente o poema a Cristóvão Falcão.⁷⁹

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 32
MODERNAS MORAIS1986, n.º XXXII

OBSERVAÇÕES A música apresenta semelhanças com a peça n.º 18, *Senhora, quem vos disser*, tanto na melodia como no estilo declamatório do ritmo.

⁷⁸ Sob a música: [C] «Sñora pois sois fermofa.»

⁷⁹ Cf. Volume I, §1.3.4. *Datação*.

B	Dime tu sñora em que te merecý ⁸⁰ que ganas agora que muera p̃ t̃y	<i>Dime tú, Señora, ¿en qué te merecí? ¿Qué ganas agora que muera por ti?</i>
	Dý matadora cruel enemjga que ganas agora em darme fatiga confemte que diga mýs males a t̃y que ganas agora q̃ muera p̃ t̃y	1 <i>Di, matadora, cruel enemiga, ¿qué ganas agora en darme fatiga? Consiente que diga mis males a ti. ¿Qué ganas agora que muera por ti?</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista II (primeiros 2 versos)
 Texto: Copista II (mote e glosa)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-6-5-5 | 4-5-5-5 : 5-5-5-5
 Rima: abAB | acac:cbAB

Forma musical: A | BBA
 Melodia: aaaβ | γδ : γδ : aaaβ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCIONERO DE UPPSALA, ff. 13v-14r
 POÉTICAS

*Dime, robadora,
 ¿qué te merecí?
 ¿Qué ganas agora
 que muera por tí?*

1 Yo siempre sirviendo,
 tú siempre olvidando,
 yo siempre muriendo,
 tú siempre matando.
 Yo soy quien te adora
 y tu contra mí.
 ¿Qué ganas agora
 que muera por ti?

O mote do CANCIONERO DE UPPSALA é idêntico. A sua glosa é diferente, mas corresponde à mesma estrutura da glosa do CANCIONEIRO DE PARIS.

CONCORDÂNCIAS A peça do CANCIONERO DE UPPSALA com o mesmo mote tem música fundamentalmente diferente, apesar
 MUSICAIS de haver uma coincidência das primeiras notas. É possível que ambas as composições se baseiem numa
 mesma melodia comum.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 33
 MODERNAS MORAIS1986, n.º XXXIII

⁸⁰ Sob a música: [C] «Dime tu sñora em q̃ te mereçi.»

B	<p>Oigaõ todos my torm^{to} y a^[X] quien libre eſtá d'amor eſcarmente em my dollor</p> <p>Sepaõ todos como peno com tormento muỹ cruel que cuerdo se lhama aq̃l que se aparta^[X] del^[X] q̃ escarmjenta en^[Z] mal ageno aun q̃ pareſca bueno lo que promete el amor eſcarmemente^[X] em my dollor</p>	<p><i>Oigan todos mi tormento; y quien libre eſtá de amor, escarmiente en mi dolor.</i></p> <p>1 <i>Sepan todos como peno con tormento muy cruel, que cuerdo se llama aquel que escarmienta en mal ageno. Aunque parezca bueno lo que promete el amor, escarmiente en mi dolor.</i></p>
---	---	---

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit* incompleto)
Texto: Copista II (mote e glosa), com emendas dos Copistas VI e VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaA | bccb:baA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS CANCIONERO DE PALACIO, f. 272v (n.º 415)

CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 98v-99 (n.º 60)

*Oyan todos mi tormento,
y quien libre eſtá de amor
escarmiente en mi dolor.*

*Oyan todos mi tormento,
y quien libre eſtá de amor
escarmiente en mi dolor.*

1 Sepan que ando perdido
de amores de una ſeñora,
y quiere que muera agora
sin haverlo merecido.
Pues por havella servido
da tan cruda muerte amor,
escarmiente en mi dolor.

1 Sepan todos como peno
con tormento muy cruel,
que cuerdo se llama aquel
que se mira en mal ageno.
Aunque parezca bueno
Lo que promete el amor
Escarmiente en mi dolor.

2 Venid, venid, amadores,
y mirad mi mal tan fuerte
y llorad todos mi muerte,
pues que muero por amores.
Y cántenme los cantores,
por que suene mi dolor,
Ne recorderis de amor.

A glosa do CANCIONEIRO DE PARIS é a mesma do CANCIONEIRO DE ELVAS; as glosas do CANCIONERO DE PALACIO são diferentes.

Este vilancico é mencionado na descrição das festividades oferecidas por Lisboa em honra de Joana de Áustria, em 1552:⁸¹

«[...] com eles hia Hercoles Thebano e Dalmira e Julio Cesar e a Ra. de Egito chamada Cleopatra [...] e Orfeo cõ hũa viola tangendo, dizendo o vilancette seg^{te}.
Ven todos mi tormento, y quien libre eſtá de amor, escarmiente mi dolor.»

⁸¹ LIVERMORE1984, p. 18.

CONCORDÂNCIAS
MUSICAIS

CANCIONERO DE PALACIO, f. 264r (*Oyan todos mi tormento*, n.º 401), Gabriel Mena

CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 98v-99r (*Oigan todos mi tormento*, n.º 60)

A melodia registada no CANCIONEIRO DE PARIS é muito próxima do tiple da peça a 3 vozes do CANCIONEIRO DE ELVAS. A mesma melodia é igualmente concordante com a melodia do tiple peça n.º 401 do CANCIONERO DE PALACIO, de Gabriel Mena, embora o ritmo desta peça seja mais divergente das versões portuguesas.

A mesma melodia, com outras variantes, constitui ainda o tiple da peça n.º 373 do CANCIONERO DE PALACIO de Alonso de Mondéjar, sobre o mesmo poema. A textura imitativa mais complexa desta composição pode indicar que se trata de um arranjo sobre a música de Mena.

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 34
MORAIS1986, n.º XXXIV
Gravação sonora: UFF1998, n.º 13 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)

OBSERVAÇÕES

Com base na concordância com o CANCIONEIRO DE ELVAS, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.

B Lhoue a menudo
y haze^[X] la noche escura
la naue a el puerto
el viento ~~¶~~ a la fortuna

Llove amenudo
y haze la noche escura;
la nave en el puerto,
el viento a la fortuna.

Digasme marjnero
que andas por la mar
se me traes nuevas
damador leal
Dar~~la~~as hé snõra
de tu defuentura
la naue enel puerto
y el viento ~~¶~~ a^[X] la fortuna

1 – Dígasme, marinero,
que andas por la mar,
si me traes nuevas
de amador leal.
– Darlas he, señora,
de tu desventura.
La nave en el puerto,
el viento a la fortuna.

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista II (mote e glosa)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 5-6-5-6 | 6-5-4-5 : 5-5-5-6
Rima: xaBA' | xcxc' : xaBA'

Forma musical: A | BBA
Melodia: αββ'γ | δγ : δγ : αββ'γ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS CANCIONERO TOLEDANO, f. 31v⁸²
POÉTICAS

*Si llueve menudico
y haze la noche escura,
la nave al puerto,
el vento a la fortuna.*

1 Si llueve con tristeza...

A ensalada «*Descanso del alma mía*», no CANCIONERO TOLEDANO, inclui um vilancete com mote idêntico; infelizmente, não lográmos conhecer as glosas desse poema.

A peça n.º 429 do CANCIONERO DE PALACIO (f. 281) regista apenas o verso *Llueve menudico*.

O poema sobrevive, com variantes, na tradição oral algarvia:⁸³

Chovia e anevava pela noite escura e a nau que vai no porto corre la fortuna	– Que me digas, marinheiro, que navegas no rio, na qual daquelas naus vai o seu diamigo? – Que naquela deantêra, mastro erguido.	– Que me digas, marinheiro, que navegas no alto, na qual daquelas naus vai o seu diamado? – Na sua deantêra, mastro alçado.
---	---	--

CONCORDÂNCIAS A peça do CANCIONERO DE PALACIO com o mesmo mote não parece ter relação com a do CANCIONEIRO
MUSICAIS DE PARIS.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 35
MODERNAS MORAIS1986, n.º XXXV
Gravação sonora: CABRAL1993, faixa 4

⁸² Segundo FRENK2003, n.º 942A.

⁸³ GASCON1993, pp. 353-354.

B	Tardafses amor tardafses y no me oluidafses	<i>Tardasses, amor, tardasses, y no me olvidasses.</i>
	Vaste amor quien te viesse tornar muero de temor que mas dolujdar dios no di ^e ^[X] logar que tu me dexafes ny me olujdaßes	1 <i>Vaste, amor, ;quién te viesse tornar! Muero de temor que me has de olvidar. Dios no dio logar que tú me dexasses ni me olvidasses.</i>
	Mil vezes Reçello con ver tu partida hasta ^[X] tu venjda no terné confuello los oýos al çielo pedý que tardafes y no me oluidafses	2 <i>Mil vezes recelo con ver tu partida; hasta tu venida, no terné consuelo. Los ojos al cielo, pedí que tardasses y no me olvidasses.</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista II (primeira palavra)
 Texto: Copista II (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-2-5 | 5(4)-5(6)-5-5 : 5-5-5
 Rima: abB | acac:cbB | deed:dbB

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | δβγ : δβγ : αβγ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 36
 MODERNAS MORAIS1986, n.º XXXVI

OBSERVAÇÕES Margit Frenk considerou o mote e a glosa 1 de origem popular.⁸⁴

⁸⁴ FRENK2003, n.º 550.

A Como sepodera partir⁸⁵
 quem^[X] ~~na~~ uos ~~o~~uido^[X]
 Siel seso no ha^[X] perdido

Jo de uer uña feigura^[X]
 aum que delha soy jmdino
 he trocado mi camⁱyno^[X]
 por el dela sepultura
 J temgo por mejor cura
 Ser perdido
 por uos que no ser perdido

Quiem sera tam enemⁱygo^[X]
 que uiendo su biem em calma
 quera dexar aca el alma
 j el cuerpo leuar comsigo
 jo demde aqui meho b^rligo^[X]
 aser perdido
 Muerto j numca aRepemdido

*¿Cómo se podrá partir
 quien a vos vido,
 si el seso no ha perdido?*

- 1 *Yo, de ver vuestra figura,
 aunque della soy indino,
 he trocado mi camino
 por el de la sepultura.
 Y tengo por mejor cura
 ser perdido
 por vos, que no ser perdido.*
- 2 *¿Quién será tan enemigo
 que, viendo su bien en calma,
 quera dexar acá el alma
 y el cuerpo levar consigo?
 Yo dende aquí me obligo
 a ser perdido,
 muerto y nunca arrependido.*

Lope de Stúñiga
 (1415-1465)

⁸⁵ Sob a música: [C] «omo se poderaa partjr»

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosas), com emendas do Copista VI	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-4-7 7-7-7-7 : 7-3-7 Rima: xaa bccb:baa deed:daa	Forma musical: A BBA Melodia: αβ γγ : γγ : αβ [virelai]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	CANCIONERO GENERAL, ff. 148r-148v <p>Outro villancico del Comendador Estúñiga</p> <p><i>¿Cómo se puede partir quien a vos vido, si el seso no ha perdido?</i></p> <div> <div> 1 Yo de ver vuestra figura, aunque della soy indino, he trocado mi camino por el de la sepultura. Y tengo por más ventura ser perdido por vos, que no ser partido. </div> <div> 4 Aunque me veo mortal, no me quexo ni se a quien que el mayor bien de mi bien es estar mal de tal mal. Mas el corazón leal, como herido, se quexa de vuestro olvido </div> </div> <div> <div> 2 Porque vuestro merecer tiene en si tanta victoria que haze la pena gloria y descansa el padecer. Assí que quiero perder el sentido por llamarme bien perdido. </div> <div> 5 No porque se mudara mi fe de vuestro servicio, que si la muerte codicio la vida lo pagara. Mas quien mi muerte vera si a vos vido, vera que no voy perdido. </div> </div> <div> <div> 3 Y vuestro merecimiento da con su gran perfección en la pena el galardón y en ella llaga el sufrimiento. Assí que queda contento el perdido, y quexoso el que no os vido. </div> <div> 6 ¿Quién será tan enemigo que, viendo su bien en calma, quiera dexar aca el alma y el cuerpo llevar consigo? Antes desde aquí me obligo a ser vencido, muerto y nunca arrependido. </div> </div>	

As estrofes copiadas no CANCIONEIRO DE PARIS correspondem à primeira e a última glosas do poema de Lope de Stúñiga. O CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM tem também uma cópia incompleta da glosa 2 do poema do CANCIONERO GENERAL (no f. 44r).

O mote foi glosado por Pedro de Andrade Caminha («A este vilancete alheio»).⁸⁶

Para outras concordâncias, cf. MORENO2011, pp. 140 e ss.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 37 MORAIS1986, n.º XXXVII
---------------------	--

Na sua transcrição musical, Morais ignorou as notas do compasso 7 e a pausa do compasso 8. Optou ainda por acrescentar notas à secção B para que ela pudesse abranger dois versos.

⁸⁶ PRIEBSCH1898, n.º 430, p. 424.

- A Amor loco⁸⁷ amor loco
jo por uos
j uos por otro.
- Tamto os duele my pasiom
q̃^[Z] Siemdo de mi ~~tã~~o querida
q̃^[X] dais aotro el galardão
del trabajo de mi uida
loca memte la he perdida
Pues la pierdo como loco
por quem es loca por otro
- Z Y ansi desta manera,
sintiendo triste el engaño
como loco sufro el daño
q̃ el seso nó lo sufriera,
Burleße de mi quien quiera
pues hago uida de loco
por qujen ès loca por otro,
- Tanto me agradeçeis
el mal q̃ por vós padezco,
q̃ el galardón q̃ os merezco
a otro darlo quereis,
El agrauio q̃ me hazeis
ès tal q̃ nó hare poco
si como vós no foy loco,
- Perder yó por vós el seso
ès iusto su perdimiento
mas vós perder lo por ujêto
no tenejs desculpa enefço
Con todo digo y cõfieço
q̃ huelgo fer por vós loco
aun q̃ fõis loca por otro,
- ¡Amor loco, amor loco!
Yo por vos y vos por otro.
- 1 Tanto os duele mi pasión
que, siendo de mi querida,
dais a otro el galardón
del trabajo de mi vida.
Locamente la he perdida,
pues la pierdo, como loco,
por quien es loca por otro.
- 2 Y así desta manera,
sintiendo triste el engaño,
como loco sufro el daño
que el seso no lo sufriera.
Búrlese de mi quien quiera,
pues hago vida de loco
por quien es loca por otro.
- 3 Tanto me agradecéis
el mal que por vos padezco,
que el galardón que os merezco
a otro darlo queréis.
El agravio que me hazéis
es tal que no haré poco
si como vos no soy loco.
- 4 Perder yo por vos el seso
es justo su perdimiento,
mas vos perderlo por viento,
no tenéis disculpa en esso.
Con todo, digo y confieso
que huelgo ser por vos loco,
aunque sois loca por otro.

⁸⁷ Sob a música: [C] «Amor^[X] loco.»

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 2 a 4)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-3-4 7-7-7-7 : 7-7-7 Rima: aa' bcbc:caa' deed:daa' fggf:faa hiih:haa'	Forma musical: A BBA Melodia: αββ' γβ : γβ : αββ' [híbrida]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	O CANCIONEIRO DE PARIS é fonte única para estas glosas. Diferentes glosas ao mesmo mote encontram-se em diversas outras fontes. ⁸⁸ O mote foi mencionado por Gil Vicente no <i>Auto pastoril português</i> («amor louco / eu por ti e tu por outro»), ⁸⁹ e glosado por Camões. ⁹⁰	
CONCORDÂNCIAS MUSICAIS	A colectânea ROMANCES Y LETRAS tem uma composição musical com poema sobre o mesmo mote, mas com música diferente.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 38 MORAIS1986, n.º XXXVIII MORAIS2002, n.º 2 Gravação sonora: MORAIS2007, faixa 16	
OBSERVAÇÕES	Margit Frenk considerou o mote de origem popular. ⁹¹	

⁸⁸ Cf. FRENK2003, n.º 751.

⁸⁹ VICENTE1965, p. 343.

⁹⁰ CAMÕES1970, p. 780.

⁹¹ FRENK2003, n.º 751.

A	Dexe deser amador ⁹² j temgo amor	<i>Dexé de ser amador y tengo amor.</i>
	Amador solia ser em amar ey ^[X] bjem ^[X] q̃rer mas emfim este plazer da dolor	1 <i>Amador solía ser, en amar y bien querer, mas en fin este plazer da dolor.</i>
	quien bien ama <i>siempre ama</i> ^[Z] siempre ama j por amar se desama esta graciosa fama Tjene ^[X] el amor	2 <i>Quien bien ama siempre ama, y por amar se desama; esta graciosa fama tiene el amor.</i>
COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosas), com emendas dos Copistas VI e VIII	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-4 7-7 : 7-3(4) Rima: aa bb:ba cc:ca	
		Forma musical: A BBA Melodia: αβ γ : γ : αβ [virelai]
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 39 MORAIS1986, n.º XXXIX	

⁹² Sob a música: [C] «dexe^[X] defer amador»

- A Penar jo por uos ~~sa~~ñra^[X]⁹³
no es dagora
- dias ha que ~~sou~~fro^[X] el danho
Sim pubricar lo q̃ siemto
fue cres~~ci~~endo^[X] mi tromêto
lo mismo hizo el emganho
el mal que ~~ti~~engo ~~sa~~ñra^[X]
no es dagora
- X *dias ha q̃ sufro el danho,
calho y fiêto,
fue cresciêdo mj torm^{to}
y el êganho
el mal q̃ tēgo fñra
no es de agora⁹⁴*
- 1 *Días hay que sufro el daño,
callo y siento;
fue creçiendo mi tormento
y el engaño.
El mal que tengo, señora,
no es de agora.*
- A Com quamto cres~~ce~~^[X] mi pena
Sim sosiego
tiengo la uida por buena
do me sost~~ti~~engo
muerto por uos mi ~~sa~~ñra^[X]
j no dagora /.
- 2 *Concuanto crece mi pena,
sin sosiego,
tengo la vida por buena
do me sostengo.
Muerto por vos, mi señora,
y no de agora.*

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosas); Copista VI (outra versão da glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-3 | 7-3-7-3 : 7-3
Rima: aA | bccb:aA | dede:aA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβ | γδ : γδ : αβ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 40
MODERNAS MORAIS1986, n.º XL

OBSERVAÇÕES À margem da primeira glosa anotada pelo Copista I, o Copista VI registou uma versão alternativa, que nos parece mais coerente, por manter a mesma métrica da glosa 2.

No f. 54v, num pentagrama vazio, uma mão não identificada registou algumas figuras musicais aleatórias, provavelmente como testes de pena.

⁹³ Sob a música: [C] «enar yō por vos snōra.»

⁹⁴ Versão alternativa para a glosa 1 registada pelo Copista VI à margem desta.

A	Ledo Rosto ⁹⁵ me uerão triste coração.	<i>Ledo rosto me verão; triste coração.</i>
	Bem sei quamto uos ofemdo porem mostrome comtemte por não descobrir agemte os males questou sofremdo com jsto so me defemdo o posto ledó me uerão mas triste ho coração	1 <i>Bem sei quanto vos ofendo; porém, mostro-me contente, por não descobrir a gente os males que estou sofrendo. Com isto só me defendo; rosto ledó me verão, mas triste o coração.</i>
	Choramdo secretamente Amdo sofrendo meu mal a mim julgão me por al Por alegre e por comtemte bem me podê ter agemte por ledó mas auos não Triste Coração /.	2 <i>Chorando secretamente ando sofrendo meu mal; a mim julgam-me por al, por alegre e por contente. Bem me pode ter a gente por ledó, mas vós não, triste coração.</i>

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i> incompleto) Texto: Copista I (mote e glosas)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-5 7-7-7-7 : 7-7-6(5) Rima: aA bccb:baA cddc:caA	Forma musical: A BBbA Melodia: αβγ αα' : αα' : α : αβγ [rondel]
CONCORDÂNCIAS	O mote foi glosado por Pedro Andrade Caminha («A este cantar velho») ⁹⁶ Não foram encontradas outras concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 41 MORAIS1986, n.º XLI Na sua transcrição musical, Morais sugere que o primeiro verso da volta se cante com a última frase melódica da seção B.	
OBSERVAÇÕES	Sobre a forma musical desta peça, ver Observações sobre a peça n.º 2.	

⁹⁵ Sob a música: [B] «edo Rosto»⁹⁶ PRIEBSCHE1898, n.º 25, p. 22.

- A A partida⁹⁷ que me aparta
de quem me sostem a uida
morte he que não partida
- O mal de meu pemsamemto
eu hos paso eu os ~~sento~~ sey;^[Z]
mas eu triste que farey
a hũ^[X]⁹⁸ tão graue tromemto
faço castelos de uemto
pera sostemtar a uida
morte he que não partida
- Não he nada ~~ha partida~~ o partir^[Z]
Se fose com esperança
mas numca se fez mudança
Sem major pena sentir
não poso deixar de mir
ajmda que me custe a uida
morte he que não partida
- Z Vida tão trifte e tal
como hè a q̃ padeço
o fim della hè começo
de bem q̃ não tem igual
Pois a morte só me val
para remedio da uida
ià a quifera perdida,
- Hè tamanho o sentimento
q̃ tenho de me apartar
q̃ me acreçenta o pesar
e me dobra meu tormento,
Morrer sñra não sento
mas folgo perder a uida
pois q̃ vaj tâbem perdida,
- 1 O mal de meu pensamento,
eu o passo, eu o sei;
mas eu, triste, que farei
a um tão grave tormento?
Faço castelos de vento
pera sostentar a vida;
morte é, que não partida.
- 2 Não é nada o partir
se fosse com esperança,
mas nunca se fez mudança
sem maior pena sentir.
Não posso deixar de me ir,
inda que me custe a vida;
morte é, que não partida.
- 3 Vida tão triste e tal
como é a que padeço,
o fim dela é começo
de bem que não tem igual.
Pois a morte só me val
para remédio da vida,
já a quisera perdida.
- 4 É tamanho o sentimento
que tenho de me apartar,
que me acreçenta o pesar
e me dobra meu tormento.
Morrer, senhora, não sento,
mas folgo perder a vida,
pois que vai também perdida.

COPISTAS Música: Copista II, com emendas do Copista VI
Texto sob a música: Copista II (*incipit* incompleto)
Texto: Copista I (mote e glosas 1 e 2), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 3 e 4)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaA | bccb:baA | deed:daA | fggf:faa | hiih:haa
Forma musical: A | BBA
Melodia: aaβ | aa : aa : aaβ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 42
MODERNAS MORAIS1986, n.º XLII

OBSERVAÇÕES O Copista II registou a música com o signo de mensuração **♩3**; o Copista VI corrigiu, apropriadamente, para **C3**.

⁹⁷ Sob a música: [B] «apartida.»

⁹⁸ Emenda feita sobre um registo do Copista I que foi raspado e está agora ilegível.

A	La zopilha ⁹⁹ conel galho mal ão embarajado	<i>La zorrilla con el gallo, mal han embarajado.</i>
	Venaca dixo comp ^{padre} el galho dixo adomde buenas pascuas buenos anhos A galho que tal Re ^f pomde ^[Z] no como outro que se ascomde de grosero he mal criado mal se ^[Z] am embarajado	1 – ¡Ven acá! – dixo – compadre. <i>El gallo dixo – ¿Adónde?</i> – Buenas pascuas, buenos años <i>a gallo que tal responde!</i> <i>No como otro que se asconde,</i> <i>de grosero y malcriado.»</i> <i>Mal han embarajado.</i>
	Al galho uide pasar por um tejado muy alto em la estrebaria dera ã salto Pemsamdo lo alcamsar dijo depees em um copal com la cabaça em ã quamtom mal ão embarajado /.	2 <i>Al gallo vide passar por un tejado muy alto; en la estrebaría dera un salto,</i> <i>pensando lo alcançar.</i> <i>Dio de pies en un corral,</i> <i>con la cabaça en un cantón.</i> <i>Mal han embarajado.</i>
COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i> incompleto) Texto: Copista I (mote e glosas), com emenda do Copista VIII	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-6 7-7-7-7 : 7-7-6 Rima: a'A xbx:baA cddc:c'xA	
Forma musical: A BBbA Melodia: aβ aβ' : aβ' : α : aβ [rondel]		
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	CANCIONERO DE PALACIO, ff. 237v-238 (n.º 348)	
	<i>La zorrilla con el gallo, ¡zangorromango!</i>	
	1 Después que el sol era puesto y la gente asosegada, començó la zorra a andar, como era acostumbrada; topó con una manada de gallinas con un gallo. <i>¡Zangorromango!</i> 2 Al tiempo que amanecía començó el gallo a cantar; la zorra, que no dormía, con él se fuera a encontrar. Por no le escandalizar, tal razón ha començado: <i>¡Zangorromango!</i> 3 – Conpadre bueno y cortés, non huyáis de quien vos ama, que si tengo mala fama, por las malas lenguas es. Así que, si vos queréis, seré yo vuestra de grado. <i>¡Zangorromango!</i>	4 – Falsa, mala y desoluta, de ti tengo yo recelo, porque no tienes enxuta la sangre de mis aguelos; por lo cual al de los cielos me quexo, si no he quexado. <i>¡Zangorromango!</i> 5 – No sé para qué nací, pues tan mala fama gano, que al que tengo por hermano tenga sospecha de mí. Nunca de ti conocí ser tan cobarde provado. <i>¡Zangorromango!</i>

⁹⁹ Sob a música: [C] “la^[X] zopilha”

Não há correspondência entre a versão do CANCIONERO DE PALACIO e a do CANCIONERO DE PARIS, mas a glosa 1 do nosso cancionero refere-se a um outro galo «grosseiro e malcriado», uma possível alusão ao galo do poema do cancionero espanhol, que chama a raposa de «falsa, mala y desolada». Possivelmente, o poema do CANCIONERO DE PARIS é uma “sequela” do poema do CANCIONERO DE PALACIO, muito possivelmente de origem portuguesa pelos lusismos léxicos («estrebaria», «cabaça»).

¹⁰⁰

Mote idêntico ao do CANCIONERO DE PARIS é mencionado na ensalada *Exultabunt in te amor* e no *Cancionero* de Ambrosio Montesino («La zorrilla con el gallo / mal han barajado»).

¹⁰¹

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CANCIONERO DE PALACIO, ff. 237v-238r (*La zorrilla con el gallo*, n.º 348)

A música do CANCIONERO DE PARIS está claramente relacionada com a secção A da peça n.º 348 do CANCIONERO DE PALACIO. De facto, salvo uma pequena ornamentação, a primeira frase melódica dessa peça é idêntica à do nosso cancionero, apenas transposta uma quinta acima.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 43
MORAIS1986, n.º XLIII

OBSERVAÇÕES Com base na concordância com o CANCIONERO DE PALACIO, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.

Margit Frenk considerou o mote de origem popular.

¹⁰²

Sobre a forma musical desta peça, ver Observações sobre a peça n.º 2.

¹⁰⁰ Cf. FRENK2003, comentário ao n.º 1995C

¹⁰¹ FRENK2003, n.º 1995A

¹⁰² *Idem*, *ibidem*.

- A Ado bueno por aquí¹⁰³
caual^{ro} atal ora
Se quereis saber demĩ
preguntaloa uos saĩ
pues em ueros me perdy¹⁰⁴
- Que quereis ho que buscais
sãr no oso dezilo
que se piemso descubrilo
uemdo quão mal me tratais
alho ques mejor sofrilo
- Pues que buscais por aquy
caualhero atal ora
pues que em ueros me perdy
uĩjemgo^[X] buscaros saĩ
que em alharos alho amỹ
- Caua^{ro} este lugar
Sabe cierto q̃^[X] es uedado
j^{he} q̃rer aca emtrar
seros ha muy escuzfado^[X]
No cureis de profiar
- Saĩ jo soy perdido
Com deseo de os Suir
ja heso soy uenido
Sor jo tengo marido
portãto podes uos jr
- 1 *¿Adó bueno por aquí,
cavallero, a tal ora?
– Si queréis saber de mí,
pregúntalo a vos, señora,
pues en veros me perdí.*
- 2 *– ¿Qué queréis o qué buscáis?
– Señora, no oso dezillo,
que, si pienso descubrillo,
vendo cuán mal me tratáis,
hallo que es mejor sufrillo.*
- 3 *– ¿Pues qué buscáis por aquí,
cavallero, a tal ora?
– Pues que en veros me perdí,
vengo buscaros, señora,
que, en hallaros, hallo a mí.*
- 4 *– Cavallero, este lugar
sabe cierto que es vedado,
y querer acá entrar
seros ha muy escusado;
no curéis de porfiar.*
- 5 *– Señora, yo soy perdido,
con deseo de os servir
y a esso soy venido.
– Señor, yo tengo marido,
por tanto, podéis vos ir.*

¹⁰³ Sob a música: [C] «Ado^[X] bueno por aquí.»

¹⁰⁴ À frente deste verso, o Copista IV escreveu a inscrição «memêto q̃ puluis es».

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista II (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (texto completo)	
FORMA	Forma poética: Quintilhas Métrica: 7-7-7-7-7 Rima: ababa cddcd ababa efefe ghggh	Forma musical: estrófica (A) Melodia: αβγδε
CONCORDÂNCIAS	CANCIONERO CLASSENSE, ff. 79r-80r (n.º 84)	
	<p>1 <i>¿Adó bueno por aquí, cavallero, y a tal hora? – Si queréis saber de mí, preguntaldo a vos, señora, pues en veros me perdí.</i></p> <p>2 <i>– ¿Qué queréis o qué buscáis? – Señora, no oso dezillo; y si pienso descubrillo, viendo cuan mal me tratáis, hallo que es mejor sufrillo.</i></p> <p>3 <i>– ¿Quién es él o dó mora? ¿Vive lexos de aqui? – Bien serca vive de mí: dentro de mí alma, señora, le traigo después que os vi.</i></p> <p>4 <i>¡O qué clara y qué serena se muestra la noche agora! Triste, oscura, llena de pena de todo reposo ajena es para aquel que os adora.</i></p> <p>5 <i>– ¡Jesús!, dígame quién es, que a la clara llama oscura. – Es aquel que ya no es, el que antes ni después con vos no tuvo ventura.</i></p>	<p>6 <i>– ¿Qué ventura pue dar quien tan poca tiene? Nada. – La mía en eso es culpada, que con venir descansada jamás habrá de llegar.</i></p> <p>7 <i>– Pues dezidme, por mi vida, señor, cómo os llamáis. – Señora, ¿qué preguntáis? Que soy hombre sin vida que, vivo, muerto dexáis.</i></p> <p>8 <i>– ¿Yo, muerto? ¡Jesús me guarde de tan grande desconceito! – De esperar remedio tarde me da un fuego que me arde; traigo fegura de muerto.</i></p> <p>9 <i>– Por cierto bien muerto es el que dice que lo está. – Señora, no os engañáis, que el alma que vos tenéis es la que vida me da.</i></p> <p>10 <i>– ¡Ay Jesús!, diga de quién, señor, anda enamorado. – Señora, yo lo diré, aunque en ello sea osado: soylo de vuestra mercé.</i></p>

As primeiras 2 quintilhas do CANCEIRO DE PARIS coincidem com as do CANCIONERO CLASSENSE; é possível que as estrofes de ambos os cancioneiros façam parte do mesmo poema.

O primeiro verso é citado por Camões no *Auto dos Anfitriões*.¹⁰⁵

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 44 MORAIS1986, n.º XLIV
---------------------	--

¹⁰⁵ CAMÕES1970, p. 988.

- A Vida da mynha alma¹⁰⁶
 não uos poso uer
 jsto não he uida
 eý me de perder
- Des que fui ausemte
 domde uos estais
 numca uiuy mays
 hum dia comtemte
 sou tão deferemte
 do que soja a ser
 jsto não he uida
 eý me de perder
- Desque uos uy uida
 numca mais atiuue
 minha dor cresida
 ja não tenho uida perdida^[Z]
~~nem~~ esperamça de uiuer
 jsto não he uida
 eý me de perder
- Z Não me dà cuitado
 cuidado lugar
 q̃ possa cujdar
 ã outro cujdao
 Pois defte apartado
 iã não pode ser,
 ifto não hẽ ujda
 hejme de perder,
- De m̃j enemigo
 he o meu deseio
 q̃ quãdo uos ueio
 Uejo meu perigo
 Tomaſſe comjgo
 não me val dizer
 ifto não hẽ ujda
 heime de perder,
- Heime de perder
 por q̃ uos não ueio
 q̃ cõ tal defeio
 mal posso ujuer,
 Podersà dizer
 q̃ perdi a ujda
 e bem mal perdida
 pois hẽ fem vos ver
- 1 Dês que fui ausente
 donde vós estais,
 nunca vivi mais
 um dia contente.
 Sou tão deferente
 do que soía a ser.
 Isto não é vida;
 hei-me de perder.
- 2 Dês que vos vi, vida
 nunca mais a tive;
 minha dor crecida;
 já tenho perdida
 esperança de viver.
 Isto não é vida;
 hei-me de perder.
- 3 Não me dá, coitado,
 cuidado lugar
 que possa cuidar
 em outro cuidado.
 Pois deste apartado
 já não pode ser,
 isto não é vida;
 hei-me de perder.
- 4 De mim inimigo
 é o meu desejo,
 que, quando vos vejo,
 vejo meu perigo.
 Tomasse comigo,
 não me val dizer.
 Isto não é vida;
 hei-me de perder.
- 5 Hei-me de perder
 porque vos não vejo,
 que, com tal desejo,
 mal posso viver.
 Poder-se-á dizer
 que perdi a vida,
 e bem mal perdida,
 pois é sem vos ver.

¹⁰⁶ Sob a música: [C] «vida^[X] da mjnhalma.»

Não póde a uontade
onde uiue amor
esconder saudade
nem encubrir dor,
Não hà mal pior
nẽ hà majs morrer
q̃ uerme cõ uida
sem uos poder uer,

Neste bem que quero
nalma no defeio,
uiu do q̃ espero,
mouro do q̃ veio,
Cujdado sobeio
me tem sem uos uer
cõ mais triste uida
q̃ uendoa perder,

Sempre deseiei
de muito perdido
teruos escondido
o mal q̃ busquei,
Faziao minhalma
por vos poder uer
tendelo fabido
hej me de perder,

Mouro por vos ver
e se este defeio
de tam longe ueio
q̃ posso querer
Quero não ujuer
quero não ter ujda
queroa perdida
quero me perder,

6 Não pode a vontade,
onde vive amor,
esconder saudade
nem encobrir dor.
Não há mal pior,
nem há mais morrer
que ver-me com vida
sem vos poder ver.

7 Neste bem que quero
na alma, no desejo,
vivo do que espero,
mouro do que vejo.
Cuidado sobejo
me tem sem vos ver,
com mais triste vida
que vendo-a perder.

8 Sempre deseiei,
de muito perdido,
ter-vos escondido
o mal que busquei;
fazia-o minh'alma
por vos poder ver.
Tende-lo sabido:
hei-me de perder.

9 Mouro por vos ver,
e, se este desejo
de tão longe veio,
que posso querer?
Quero não viver,
quero não ter vida,
quero-a perdida,
quero-me perder.

(Pedro Andrade Caminha [glosas 6 e 7])
(c.1520-1589)

COPISTAS Música: Copista II, com emendas do Copista VI
Texto sob a música: Copista II (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosas 1 e 2), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 3 a 9)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 5-5-5-5 | 5-5-5-5 : 5-5-5-5
Rima: xaBA | cddc:caBA | bddb:baBA | effe:eaBA |
ghhg:gaBA | ahha:abba | ijij:jaba |
khkh:haba | lmml:xama | ahha:abba

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδδ' | αδ' : αδ' : αβγδδ' [rondel]

CONCORDÂNCIAS ROYALAPPENDIX59-62, f. 43v
POÉTICAS

*Vida da minha alma
não vos posso ver;
isto não é vida,
hei-me de perder.*

- 1 *Não pode a vontade
onde vive amor
esconder saudade
nem encobrir dor.
Não há mal pior
nem há mais morrer,
que ver-me com vida
sem vos poder ver.*

As glosas do manuscrito ROYALAPPENDIX59-62 coincidem com as glosas 6 e 7 do CANCIONEIRO DE PARIS, cujo autor é Pedro Andrade Caminha («a esta cantiga velha»)¹⁰⁷

Camões também glosou mote idêntico (diferindo apenas no último verso: «para se sofrer» em vez de «hei-me de perder»)¹⁰⁸ e o 1.º verso do mote.¹⁰⁹

CONCORDÂNCIAS ROYALAPPENDIX59-62, f. 43v (*Vida da minha alma*)
MUSICAIS



Apesar de serem globalmente distintas, é possível detectar semelhanças estruturais entre a peça do CANCIONEIRO DE PARIS e a melodia do tiple do ROYALAPPENDIX59-62, sobretudo na sua métrica e nas frases melódicas finais da secção A.

No CANCIONEIRO DE PARIS, há outra peça com música idêntica (n.º 51, *No val das mais belas*).

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 45
MORAIS1986, n.º XLV

No verso 5 da glosa 5, Morais leu «*Poder cà*» em lugar de «*Podersà*».

OBSERVAÇÕES Por cima do texto, no f. 60r, uma mão não identificada registou uma inscrição de significado obscuro: «*n t [f?]*»

Com base na concordância com o ROYALAPPENDIX59-62, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.

Margit Frenk considerou o mote de origem popular.¹¹⁰

¹⁰⁷ PRIEBSCHE1898, n.º 347, p. 341.

¹⁰⁸ CAMÕES1970, p. 783.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 820.

¹¹⁰ FRENK2003, n.º 431A

- A Vemtura sim alegria¹¹¹
tal fuera la mia
- Jase parte e caualhero
camino de pomeria
enel medio del camino
faleçera lha damiga
tal fuera la mia
- Enel medio del camino
faleçera lha damiga
com la pumta desu espada
Rica cueua le asya
tal fuera la mia
- Z Quanta pudo en la uentura
ayuntarse de trizteza
nó muriendo fu graueza
hizo en mi sepultura,
Nó pensè q̃ desventura
oujeße de tal porfia
como ès trifte la mja
- Ventura sin alegría,
tal fuera la mía.*
- 1 *Ya se parte el cavallero,
camino de romería;
en el medio del camino,
fallecerall'a damiga.
Tal fuera la mía.*
- 2 *En el medio del camino,
fallecerall'a damiga;
con la punta de su espada,
rica cueva le hazía.
Tal fuera la mía.*
- (3) *(Cuanta pudo en la ventura
ayuntarse de tristeza,
no muriendo su graveza,
hizo en mi sepultura.
No pensé que desventura
oviesse de tal porfia;
¡cómo es triste la mía!)*

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosas 1 e 2); Copista VIII (glosa 3)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-5 | 7-7-7-7 : 5
Rima: aA | xaba':A | ba'xa:A | (*cddc:caa*)

Forma musical: A | BBBA
Melodia: aβ | γ : γ : γ : aβ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 46
MODERNAS MORAIS1986, n.º XLVI

OBSERVAÇÕES O poema pertence ao género do «romance-vilancete».¹¹²

A glosa acrescentada pelo Copista VIII tem estrutura diferente das anteriores, e por isso não se adequa à música.

Margit Frenk considerou o poema de origem popular, salvo a glosa do Copista VIII.

¹¹¹ Sob a música: [C] «entura sin alegría.»

¹¹² Cf. Volume I, §2.2.5. *Géneros de romance*.

A Otro bien si auos no temgo¹¹³
j la noche senos ua
triste quem la dormira

*Otro bien si a vos no tengo,
y la noche se nos va,
triste quien la dormirá.*

guozamdo del galardão
que gane cõmis¹¹⁴ enojos
como dormirão los ojos
pues q̃^[Z] uela el coraçom
con~~en~~ esta comtemplaçyom
j la noche senos ua
triste quem la dormyra

1 *Gozando del galardón
que gané con mis enojos,
¿cómo dormirán los ojos,
pues que vela el corazón?
Con esta contemplación,
y la noche se nos va,
triste quien la dormirá.*

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosa)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xAA | bccb:bAA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE PALACIO, f. 258v (n.º 390)
POÉTICAS

*Otro bien si a vos no tengo,
y la noche se me irá,
¡ay Dios!, ¿quién la dormirá?*

1 *Gozando del galardón
que gané com mil enojos,
¿cómo dormirán los ojos,
pues que vela el corazón?
La vienandança que tengo,
tal vida la dexará
que otras muchas llorará.*

2 *Que si muestro yo dolores
ante vuestra perfección,
es porque saben de amores
pocos hombres lo que son.
Es una gloria que pena
cuando más descanso da;
pues triste, ¿quién la dormirá?*

3 *Y la gloria que poseo
estando juntos los dos,
hará más bivo el desseo
cuando me parta de vos.
Estonce toda vitoria
con sus bienes dormirá
y tristeza velará.*

4 *Y queriendo, por serviros,
todo el mal que me desdeña,
para mis quejas deziros
es la noche muy pequeña.
Pues gozaros y adoraros
lo poco que durará,
¡ay triste! ¿quién la dormirá?*

A glosa do CANCIONEIRO DE PARIS coincide com a glosa 1 do CANCIONERO DE PALACIO, embora a volta seja diferente. As restantes glosas do cancionero espanhol podem ser usadas para completar o poema do CANCIONEIRO DE PARIS.

O mote, sem glosas, aparece no CARTAPACIO DE PADILLA, f. 242v.

¹¹³ Sob a música: [A] «otro^[X] byem siauos no tengo»

¹¹⁴ O til sobre «cõ» foi acrescentado pelo Copista VIII (escrita Z).

CONCORDÂNCIAS
MUSICAIS

CANCIONEIRO DE PALACIO, f. 258v (*Otro bien si a vos no tengo*, n.º 390)

The musical score is written in 2/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass). The first system shows a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line and the word 'Fine'. The third system continues the melody and bass line, ending with a double bar line and the text 'D.C. al Fine'.

A estrutura melódica das duas peças é muito semelhante, sobretudo na secção A, mas a versão do CANCIONEIRO DE PARIS, um tom abaixo da do CANCIONERO DE PALACIO, apresenta-se ritmicamente mais desenvolvida que esta.

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 47
MORAIS1986, n.º XLVII

OBSERVAÇÕES

Com base na concordância com o CANCIONERO DE PALACIO, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo desta peça.

A	Triste uida u biuyre ^[X] ¹¹⁵ Si por do queira ^[X] ãuais uos mi amor no me leuais		<i>Triste vida biviré si, por do quiera que vais, vos, mi amor, no me leváis.</i>
	u biuyre ^[X] muy triste uida los días q ^[X] jo u biuyere ^[X] por que em quamto nos uiere no me dezcura õ ^[X] ¹¹⁶ fatigas Sere demim enemyga si por do quera que uays uos my amor no me leuais	1	<i>Biviré muy triste vida, los días que yo biviere, porque en cuanto no os viere, no me descura fatiga. Seré de mi enemiga, si, por do quiera que vais, vos, mi amor, no me leváis.</i>

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosa)		
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-7-7 7-7-7-7 : 7-7-7 Rima: xAA b'ccb:bAA	Forma musical: A BBA Melodia: αβγ γ'γ' : γ'γ' : αβγ [rondel]	
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.		
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 48 MORAIS1986, n.º XLVIII No verso 5 da glosa 1, Morais leu « <i>enemygo</i> » em lugar de « <i>enemyga</i> ». O agrupamento Sete Lágrimas gravou uma peça com este poema mas com música diferente. ¹¹⁷		
OBSERVAÇÕES	Margit Frenk considerou o poema de origem popular. ¹¹⁸		

¹¹⁵ Sob a música: [A] «triste^[X] uida ~~u~~byuire^[X]»

¹¹⁶ Não é possível perceber exactamente que letra(s) da escrita A foram substituídas pelas letras «co» da escrita X.

¹¹⁷ SETELÁGRIMAS2008, faixa 1.

¹¹⁸ FRENK2003, N.º 463-bis.

- A De la dulce my enemyga
naçe um mal que el alma fiere
j por mas tromentos^s quiere
que se siemta j no se diga
- Mal que no puede sofrirse
em posibile es que se emcubra
forçado sera disirse
ho que muerte le descubra
por que fiere mi enemyga
de um mal que nũa muere
j por mas tromemtos quiere
que se siemta j no se diga
- Z La màs aspera querella
q̃ naçe de mj penar
ès nó me poder quexar
a la causa del y della,
La uida me ès enemiga
pues la q̃ tãn mal me hiere
por maýor tormento quiere
q̃ se fienta y nó se diga,
- De la dulce mi enemiga
nace un mal que el alma fiere,
y por más tormentos quiere
que se sienta y no se diga.*
- 1 *Mal que no puede sufrirse,
imposible es que se encubra:
forçado será decirse,
o que muerte le descubra;
porque fiere mi enemiga
de un mal que nunca muere
y, por más tormentos, quiere
que se sienta y no se diga.*
- 2 *La más áspera querella
que nace de mi penar,
es no me poder quexar
a la causa dél y della.
La vida me es enemiga,
pues la que tan mal me hiere,
por mayor tormento quiere
que se sienta y no se diga.*

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosa 1); Copista VIII (glosa 2)

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abBA | cdcd:abBA | *effe:abBA*

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδ | βδ : βδ : αβγδ [rondel]

*De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.*

- 1 *Mal que no puede sufrirse,
imposible es que se encubra;
forçado será dezirse
o que muerte lo descubra;
porque hiere mi enemiga
de un dolor que nunca muere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.*

*De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.*

- 1 *Mal que no puede sufrirse,
imposible es que se cubra;
forçado será dezirse
o que muerte lo descubra;
es tan grande mi fatiga
que mi alma en ella muere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.*
- 2 *Mi mal no puedo olvidar,
porque con él aprendí;
ni puedo, que no hay lugar,
ni quiero, que no es en mí.
Mi mal a llorar me obliga,
llorando que desespere,
y por más tormento quiere
que se calle y no se diga.*

A glosa 1 do CANCIONERO DE PARIS coincide, salvo algumas variantes, com a glosa única do CANCIONERO DE PALACIO e com a glosa 1 do ESPEJO DE ENAMORADOS.

O mote é provavelmente da autoria do poeta e músico italiano Serafino Aquilano (1466-1500).¹¹⁹

O incipit é citado em dois autos portugueses (*Auto do Mouro Encantado*, de António Prestes, e *Auto de Dom Andrés*).¹²⁰

Para outras concordâncias, cf. WILSON&ASKINS1970.



A melodia do tiple da composição de Gabriel Mena apresenta semelhanças significativas com a música do CANCIONERO DE PARIS, estando esta um tom abaixo da versão do CANCIONERO DE PALACIO. Ambas partilham igualmente a métrica binária, mas a música do nosso cancionero é ritmicamente mais diversificada e mais ajustada aos acentos do texto. Possivelmente, a peça do nosso cancionero representa uma versão retrabalhada e mais desenvolvida da música original de Gabriel.

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 49
MORAIS1986, n.º XLIX

Com base na concordância com o CANCIONERO DE PALACIO, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de alto, tenor e baixo desta peça.

¹¹⁹ FIGUERAS1965, vol. 3-B, comentário ao n.º 217.

¹²⁰ WILSON&ASKINS1970.

- A guauylaõ gauylaõ bramco¹²¹
uay ferido euay uolamdo
- Vay se pomdo nas estrelas
triste cheo de queixumes
depamamdo mil querelas
todas polos seus siumes
dalto seuay a^[Z] queixamdo
uay ferido euay uolamdo
- As penas lhe uão cajmdo
e outras lhe uão cresemdo
ajmda que uay moremdo
Cada uez uay mais sobymdo
gritamdo de quamdo em quãdo
Vay ferido euay uolamdo
- De comtino triste uoaua
desexamdo dacabar
com as penas que leuaua
ja não podia chegar
coa morte pelejamdo
euaj ferydo e uay bolamdo
- Z Nalma hè sua ferida
ià não pode ser curado,
uaise lhe acabando a uida
não se lhe acaba o cuidado,
Assi uai triste penando
uaj ferido e uai volando,
- As feridas uão cubertas
q̃ elle leua cõ as penas,
e por irem tãm secretas
queixaße q̃ são pequenas,
Mujtas majs uaj defeiando
uaj ferido e vaj volando,
- Subiose o trífte coitado
tã alto co pensamêto
q̃ do majs alto elemêto
o sustenta feu cuidado,
E assi se uai quejmãdo
uaj ferido e uaj volando,
- Cõ penas q̃ lhe naçerã
do cuidado q̃ em si tem
voou tãm alto e tãbem
q̃ as q̃ tinha lhesq̃cerã
E por majs vaj sospirãdo
uaj ferido e uaj volãdo
- Gavilão, gavilão branco,
vai ferido e vai volando.
- 1 Vai-se pondo nas estrelas,
triste, cheo de queixumes,
derramando mil querelas,
todas polos seus ciúmes.
De alto se vai aqueixando,
vai ferido e vai volando.
- 2 As penas lhe vão caindo
e outras lhe vão crescendo;
ainda que vai morrendo,
cada vez vai mais subindo;
gritando de quando em quando,
vai ferido e vai volando.
- 3 De contino, triste, voava
desejando de acabar
com as penas que levava
já não podia chegar.
Com a morte pelejando,
vai ferido e vai volando.
- 4 Na alma é sua ferida,
já não pode ser curado;
vai-se-lhe acabando a vida,
não se lhe acaba o cuidado.
Assim vai, triste, penando,
vai ferido e vai volando.
- 5 As feridas vão cobertas,
que ele leva com as penas,
e por irem tão secretas
queixa-se que são pequenas.
Muitas mais vai desejando;
vai ferido e vai volando.
- 6 Subiu-se o triste coitado
tão alto com o pensamento,
que do mais alto elemento
o sustenta seu cuidado.
E assi se vai queimando;
vai ferido e vai volando.
- 7 Com penas que lhe naceram
do cuidado que em si tem,
voou tão alto e tão bem
que as que tinha lhe esqueceram.
E por mais vai sospirando;
vai ferido e vai volando.

¹²¹ Sob a música: [A] «auilaõ gauilão bramco»

*Quer de todos fer gabado
pois q̃ tã alto voou
q̃ donde perdeu achou
q̃ era justo fer penado
Suas penas vai louuãdo
uaj ferido e vai volãdo*

*O sangue q̃ delle corre
as penas lhe uaj tĩgindo
elle só as uaj sêtindo
sentindo tãbê q̃ morre
De feu mal defesperãdo
vaj ferido e vai volãdo,*

8 *Quer ser de todos gabado,
pois que tão alto voou,
que donde perdeu, achou
que era justo ser penado.
Suas penas vai louvando,
vai ferido e vai volando.*

9 *O sangue que dele corre,
as penas lhe vai tingindo;
ele só as vai sentindo,
sentindo também que morre.
Do seu mal desesperando,
vai ferido e vai volando.*

COPISTAS Música: Copista II, com emenda do Copista VI (?)
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosas 1 e 2), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 3 a 9)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7 | 7-7-7-7: 7-7
Rima: a'A | bcbc:aA | deed:aA | fgfg:aA |
hihi:aA | jkjk:aA | lmml:aA | noon:aA |
pqqp:aA | rssr:aA
Forma musical: A [BBA ?]
Melodia: αβ [α'β : α'β : αβ ?] [rondel]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS É provável que o poema seja de origem espanhola, a julgar pelos castelhanismos («gavião», «volando», «de contino»);¹²²

O mesmo mote, já completamente aportuguesado («gavião, gavião branco / vai ferido e vai voando») com glosas ao divino, aparece no chamado *Cancioneiro de Juro menha* (n.º 37);¹²³ e aparece também, para ser cantado, na farsa *O Fidalgo Aprendiz* (1665), de Francisco Manuel de Melo.¹²⁴

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 50
MORAIS1986, n.º L

OBSERVAÇÕES O Copista II registou apenas duas frases melódicas, correspondentes à secção A; possivelmente, a mesma música seria repetida para a secção B, como sugerimos na nossa transcrição.

Margit Frenk considerou o mote de origem popular.¹²⁵

O poema foi comentado por Eugenio Asensio.¹²⁶

¹²² Cf. ASENSIO1989, p. 30.

¹²³ Cf. FRENK2003, n.º 510 e ASENSIO1989, p. 29.

¹²⁴ MELO1665, p. 248.

¹²⁵ FRENK2003, n.º 510

¹²⁶ ASENSIO1989, pp. 27-30.

A	No ual das mais belas amdauão meninas colhemdo boninas mais bramcas q̃las		<i>No val das mais belas andavam meninas colhendo boninas mais brancas que elas.</i>
	de Ricas crespinas amdauão toucadas e todas bordadas de perlas muy finas aquestas minynas no ual das mais belas colhem bonynas mais bramcas q̃las	1	<i>De ricas crespinas andavam toucadas, e todas bordadas de perlas mui finas. Aquestas mininas, no val das mais belas, colhem boninas mais brancas que elas.</i>
	De fina escarlata amdauão uestidas e todas semgidas com simtas de prata aquestas mininas olhamdo pera elas parecem boninas ou muyto mais belas	2	<i>De fina escarlata andavam vestidas, e todas cingidas com cintas de prata. Aquestas mininas, olhando pera elas, parecem boninas ou muito mais belas.</i>
	Hũa so auya de bramco muy fino sempre de comtino boninas colhia capelas fazia de posas amtre elas aquesta minina no ual das mais belas	3	<i>Õa só havia de branco mui fino; sempre de contino boninas colhia; capelas fazia de rosas antre elas, aquesta minina no val das mais belas.</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: Copista I (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-5-5-5 | 5-5-5-5 : 5-5-4(5)-5
 Rima: abBA | bccb:baBA | deed:baba | fggf:fabā

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδδ | αδ' : αδ' : αβγδδ [rondel]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS Não foram encontradas concordâncias poéticas.

CONCORDÂNCIAS MÚSICAIS A música é idêntica à da peça n.º 45 deste cancionero, *Vida da minha alma*.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 51
 MODERNAS MORAIS1986, n.º LI
 Gravação sonora: CABRAL1993, faixa 9

- A La tepylbe pena mya¹²⁷
no la es pero Remediar
pues alha domas q̃rya
no sabem ques biem amar
- Tener fe donoaj amor
mal es que no tiene cura
~~ni se pide tal dolor~~ ni se puede tal tristura^[Z]
~~por que le sobra locura~~ passar sin muerte o dolor,^[Z]
tal uida como la mia
no la espero pemediar
Pues a lha do mas q̃ria
No sabem ques biem amar
- Z Yà nó espero remediarme
ni aurà medio en mj dolor
pues nó fupo entrar amor
en la q̃fupo matarme,
Ved como la pena mia
esperaré remediar,
si allà do màs queria
nó faben q̃ es bjen amar,
- 1 La terrible pena mía,
no la espero remediar,
pues allà do más quería,
no saben que es bien amar.
- 1 Tener fe do no hay amor,
mal es que no tiene cura,
ni se puede tal tristura
passar sin muerte o dolor.
Tal vida como la mía,
no la espero remediar,
pues allà do más quería,
no saben que es bien amar.
- 2 Ya no espero remediarme,
ni havrá medio en mi dolor,
pues no supo entrar amor
en la que supo matarme.
Ved como la pena mía
esperaré remediar,
si allà do más quería
no saben que es bien amar.

COPISTAS Música: Copista II, com emenda do Copista VI
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosa 1); Copista VIII (glosa 2)

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abAB | cddc:abAB | *effe:abAB*

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβ^αβ' | α'β'' : α'β'' : αβ^αβ' [rondel]

¹²⁷ Sob a música: [A] «atepyble pena mya»

CONCORDÂNCIAS MP617, f. 154r/167r (n.º 147)

POÉTICAS

*La terrible pena mía
no se espera remediar,
porque allá, do bien quería,
no saben que es bien amar.*

- 1 *Tener fe do no hay amor,
mal es que no tiene cura,
ni se puede tal tristura
sufrir sin mortal dolor.
Tal vida como la mía
no se deve desejar,
pues allá do bien quería
no saben que es bien amar.*

A glosa do manuscrito MP617 coincide com a glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS.

Os versos do mote aparecem pela primeira vez num manuscrito de 1480, onde constituem a primeira estrofe de um poema de 9 quadras, atribuído a Los Casas (com a variante «*puedo*» por «*espero*» no 2.º verso), e que terá gozado de notável popularidade.¹²⁸

O poema deve ter sido bastante conhecido também em Portugal, pois os seus dois primeiros versos são citados num poema do CANCIONEIRO GERAL (n.º 150) da autoria de D. João Manuel (c. 1469-1500).¹²⁹

E vi que um deles dizia:
«La terrible pena mía
não se puede remedear,
antes crece cada dia
por dama tão singular»

Camões também mencionou os mesmos versos no *Auto de Filodemo* (c. 1555),¹³⁰ e o *incipit* na Carta IV.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 52
MODERNAS MORAIS1986, n.º LII

¹²⁸ ARTETA1960.

¹²⁹ CANCIONEIRO GERAL, f. 52v.

¹³⁰ CAMÕES1970, p. 919.

A	Soy gapedica ϵ e uiuo penada ¹³¹ por ser mal casada		<i>Soy garredica y bivo penada por ser mal casada.</i>
	Soy gapedica de my naçimemto amada de muchos querida de çiemto mi comtemtamẽto nolo tiemgo em nada Por ser mal casada	1	<i>Soy garredica de mi nacimiento; amada de muchos, querida de ciento. Mi contentamiento no lo tengo en nada, por ser mal casada.</i>
	dorados cabelhos solia tener j com elhos a muchos azia perder de my triste auer no lo temgo em nada Por ser mal casada	2	<i>Dorados cabellos solía tener, y con ellos a muchos hazía perder. De mi triste haver no lo tengo en nada, por ser mal casada.</i>
		[3]	<i>[Fuéronme a casar por mi mala suerte; la vida por muerte me quisieron dar. Con mucho pesar bivo yo cuitada, por ser malcasada.]</i>

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista I (primeiros 2 versos)
 Texto: Copista I (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-5-5 | 5-5-5-5 : 5-5-5
 Rima: abB | acdc':cbB | efdff:fbB

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

¹³¹ Sob a música [A]: «/oy^[X] gapedica j uiuo penada»

POÉTICAS

*Soy garridica
y bivo penada
por ser malcasada.*

- 1 Soy y fui garrida
de mi nacimiento;
de muchos querida
amada de ciento.
Todo este contento
no lo tengo en nada
por ser malcasada.

- 2 Cabellos dorados
solía tener;
desque fuy casada,
dexélos perder.
No estoy para ver,
ni valgo ya nada
por ser malcasada.

- 3 Fuéronme a casar
por mi mala suerte;
la vida por muerte
me quisieron dar.
Con mucho pesar
bivo yo cuitada,
por ser malcasada.

*Soy garridica
y bivo penada
por ser malcasada.*

- 1 Yo soy, no repuno,
hermosa sin cuento,
amada de uno,
querida de ciento.
No tengo contento,
ni valgo en nada
por ser malcasada.

- 2 *Con estos cabellos
de bel parecer,
hazía con ellos
los hombres perder.
Quien los puede haver
no los tiene en nada
por ser malcasada.*

Com variantes mais ou menos significativas, as duas glosas do CANCEINEIRO DE PARIS correspondem às duas glosas em TIMONEDA1561 e às duas primeiras glosas do CARTAPACIO DE PEDRO DE LEMOS. A terceira glosa que este manuscrito fornece pode, assim, ser usada para completar o poema do nosso cancioneiro.

MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 53
MORAIS1986, n.º LIII

OBSERVAÇÕES Margit Frenk considerou o mote de origem popular.¹³²

¹³² FRENK2003, n.º 230.

- A Dexaldos my madre¹³³
 mis ojos ~~tristes~~ llorar /dexaldos q̃ lloren
 Pues fuerõ amar
- Elhos me hizierom
 el mal que posejo
 con ~~m~~ otros que uierõ
 j que uer deseo
 atam triste estado
 me ãon^[Z] echo lhear
~~Pues que^[Z] atao cuytado~~
~~quien me a de matar~~
 qujen no me hà de amar^[Z]
- Z Ó triste mi fuerte
 por mj mal uenjda
 fui hallar la muerte
 do buscaua ujda,
 Si ansi me perdi
 solo por te amar
 y màs perdiendo a ti
 q̃ harè sj nó llorar,
- Llorarè mis daños
 y tu gràn desamor
 pues q̃ con engaños
 me pagais el amor
 Que siempre te tuue
 y te hè de tener
 sin q̃ te mude
 yamàs mj querer,
- Amarè biujendo,
 morirè amando,
 puès en no te ujendo
 muero deßeando,
 Este mi deßeo
 y mi gràn deßeear,
 segun lo q̃ veo
 me hán de acabar,
- Dexaldos, mi madre,
 mis ojos llorar,
 dexaldos que lloren
 pues fueron amar.*
- 1 *Ellos me hizieron
 el mal que posseo,
 con otros que vieron
 y que ver desseo.
 A tan triste estado
 me han hecho llegar,
 que atao cuitado,
 quien no me ha de amar.*
- 2 *O triste, mi suerte,
 por mi mal venida,
 fui hallar la muerte
 do buscaba vida.
 Si así me perdí
 solo por te amar,
 y mas perdiendo a ti
 que haré sino llorar?*
- 3 *Lloraré mis daños
 y tu gran desamor,
 pues que con engaños
 me pagáis el amor,
 que siempre te tuve
 y te he de tener,
 sin que te mude
 yamás mi querer.*
- 4 *Amaré biviendo,
 moriré amando,
 pues en no te viendo
 muero desseando.
 Este mi desseo
 y mi gran desseear,
 según lo que veo
 me han de acabar.*

¹³³ Sob a música: [A] «dexaldos^[X] mi madre»

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 2 a 4)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 5-5-5 5-5-5-5 : 5-5-5 Rima: xaxa bcbc:dada efef:gaga hihi:jkj'k lm̃m:nana	Forma musical: A BBA Melodia: αβγδ αδ : αδ : αβγδ [rondel]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	Carasa (poeta de finais do séc. XV-início do séc. XVI representado no CANCIONERO GENERAL ¹³⁴) escreveu glosas diferentes ao mesmo mote. ¹³⁵ O <i>incipit</i> foi citado por Camões no poema <i>Disparates da Índia</i> . ¹³⁶ A <i>tabula</i> do CANCIONERO DE PALACIO menciona uma peça de <i>incipit</i> «Dexaldos, madre, llorar los» no f. 164v, que se perdeu. Para outras concordâncias, cf. FRENK2003, n.º 596.	
CONCORDÂNCIAS MUSICAIS	Francisco Salinas faz referência a uma peça musical sobre poema com o mesmo mote, ¹³⁷ mas a passagem citada não tem correspondência com a música da peça do CANCEIRO DE PARIS.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 54 MORAIS1986, n.º LIV	No verso 6 da glosa 2, Morais leu « <i>por amor</i> » em lugar de « <i>por te amar</i> »; no verso 3 glosa 4, leu « <i>se</i> » em lugar de « <i>te</i> ».
OBSERVAÇÕES	Margit Frenk considerou o mote de origem popular. ¹³⁸	

¹³⁴ PEREA2007, p. 249.

¹³⁵ SALVÁ1872, p. 13.

¹³⁶ CAMÕES1970, p. 789.

¹³⁷ SALINAS1577, p. 338.

¹³⁸ FRENK2003, n.º 596.

- | | |
|---|---|
| <p>A Quem me ora dera¹³⁹
 omde eu desejo
 uira quem nã uejo
 uira quẽ deuera/ uira quẽ quisera^[Z]
 e numca auer uisto
 por não uuejr a^[X] uisto</p> <p>Viuo com cuidado
 de jr uer quem bem ãro
 senão desespere
 è¹⁴⁰ por ser lem brado
 do bem esperado
 com aesperança
 não farey mudãça</p> <p>Na Ribeira dora¹⁴¹
 la jumto nũ prado
 fuy que nũca fora
 dar comeu cuidado
 achei ho me^[Z] mudado
 em aver lauamdo
 e a si cantamdo</p> <p>que penejs^[Z] no se caul^{ro}
 que justo es pues jo lo quiero</p> <p>Com outras meninas
 se⁹ panos troçia
 elogo em boninas
 ela os estemdia
 ador que sofria
 por se me do brar
 pus me a camtar</p> <p>O que limda laurad^{ra}
 Se mis danhos
 Se lauasem com s⁹ panhos</p> <p>Emxutos os panos
 me⁹ olhos molhados
 me⁹ males dobrados</p> | <p>1 <i>Quem me ora dera
 onde eu desejo,
 vira quem não vejo,
 vira quem devera,
 vira quem quisera,
 e nunca haver visto
 por não vir a isto.</i></p> <p>2 <i>Vivo com cuidado
 de ir ver quem bem quero;
 se não desespere,
 é por ser lembrado
 do bem esperado;
 com a esperança,
 não farei mudança.</i></p> <p>3 <i>Na ribeira doura,
 lá junto num prado,
 fui que nunca fora
 dar com meu cuidado.
 Achei-me mudado
 em a ver lavando
 e a si cantando:</i></p> <p>«Que penéis, no sé, cavallero;
 justo es, pues yo lo quiero.»</p> <p>4 <i>Com outras meninas
 seus panos trocia,
 e logo em boninas
 ela os estendia.
 A dor que sofria,
 por se me dobrar,
 pus-me a cantar:</i></p> <p>«¡O, qué linda lavradora!,
 ¡Si mis daños
 se lavassen con sus paños!»</p> <p>5 <i>Enxutos os panos,
 meus olhos molhados,
 meus males dobrados.</i></p> |
|---|---|

¹³⁹ Sob a música: [A] «uem me ora dera»

¹⁴⁰ O acento foi acrescentado pelo Copista VIII (escrita Z).

¹⁴¹ O Copista V escreveu a palavra «casa» (escrita G) por cima das palavras «Ribeira dora».

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosas), com emendas dos Copistas VI e VIII	
FORMA	Forma poética: Serranilha Métrica: 5-5-5-5-5-5 (última estrofe: 5-5-5) Rima: abbaacc deeddf ghghii jkjkll xnn	Forma musical: A BBBA (?) Melodia: αα βββ : αα (?)
CONCORDÂNCIAS	Versão ao divino em CAMINHA-AL1791: ¹⁴²	
POÉTICAS	<p>Quem me ora dera a Deus que desejo por ter quem não vejo</p> <p>Não foram encontradas outras concordâncias poéticas.¹⁴³</p>	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 55 MORAIS1986, n.º LV	
OBSERVAÇÕES	<p>A música desta serranilha é composta apenas por duas frases melódicas extremamente simples, com um sinal de repetição entre elas. Não é clara a sequência que deve ser seguida; baseando-nos no modelo do vilancete, propomos que a primeira frase melódica seja associada aos dois primeiros e últimos versos, e que a segunda seja associada aos três versos internos.</p> <p>As melodias dos cantares alheios não são conhecidas.</p>	

¹⁴² Vol. 1, p. 116.

¹⁴³ Margit Frenk considera que o cantar no final da estrofe 4 pode ser associado aos versos populares «¡Qué bonica labradora / matadora!» (FRENK2003, n.º 102).

A	Pemsamdo que se acabaua ¹⁴⁴ mi dolor me a ^[X] naído otro maior		<i>Pensando que se acabava mi dolor, me ha nacido otro mayor.</i>
	questa es la comdiçiom del que em pena adacabar quãdo piemsa descamsar tras doblarse ^[X] mi fu ^[X] pasiom am si tomo conclusiom my dolor em ser cada uez maior	1	<i>‘questa es la condición dél que en pena ha de acabar cuando piensa descansar tras doblarse su pasión. Ansí tomó conclusión mi dolor, en ser cada vez mayor.</i>
	Lo peor es que se ^[Z] siemto quiero ^[Z] mas penar por acabarme ^[Z] le uego el mal quiere afloxarme ^[Z] por el pemedio quespero no u buiuo ^[X] triste ny muero j my dolor siemto ^[X] cada uez maior	2	<i>Lo peor es que si quiero más penas por acabarme, luego el mal quiere afloxarme por el remedio que espero. No bivo triste, ni muero, y mi dolor siento cada vez mayor.</i>

COPISTAS	Música: Copista II Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosas)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-3-7 7-7-7-7 : 7-3-7 Rima: xAa bccb:bAa deed:dAa	Forma musical: A BBA Melodia: aβ γδβ' : γδβ' : aβ [híbrida]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	O poema volta a aparecer no CANCIONEIRO DE PARIS, n.º 108, apenas com a glosa 1. Não foram encontradas outras concordâncias poéticas.	
CONCORDÂNCIAS MUSICAIS	CANCIONEIRO DE PARIS, ff. 123v-124 (n.º 108, <i>Pensando que se acabava</i>) O tiple da versão a 3 vozes é melódica e ritmicamente muito semelhante à melodia do n.º 56.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 56 MORAIS1986, n.º LVI
	No verso 1 da glosa 1, Morais leu «questo» em lugar de «questa»	
OBSERVAÇÕES	Peça com 2 versões no CANCIONEIRO DE PARIS, uma monódica e uma polifónica (n.º 108).	

¹⁴⁴ Sob a música: [A] «pemsamdo^[X] que se acabaua»

- | | |
|--|--|
| <p>A Haze amar j no es amor
el traidor</p> <p>Haze amar el dios cupido
por que dios damor se lhama
quiem le mas sirue j ama
aese pone em oluido
tiene amor por apelydo
el traidor
haze amar j no es amor</p> <p>Haze toda libertad
catuia por afixiom
haze parecer pazom
lo ques solo uoluntad
escure^{se} la uerdad
el traidor
haze amar j no es amor</p> | <p><i>Haze amar y no es amor,
el traidor.</i></p> |
| <p>Z Haze q̃ muera la uida
del q̃ se la dio primero,
da por remedio postrero
el esperança perdida,
Nunca dió buena salida,
el traidor
q̃ haze amar y nó ès amor,</p> <p>Nó es amor el q̃ paga,
con desamor al q̃ ama
amor ès por q̃ se llama
mas nó por obras q̃ haga
Sana com agena llaga
el traidor
q̃ haze amar y no es amor,</p> <p>Es un afeto inuisible
q̃ en la uolūtad se cria,
ès un nublado moujble
q̃ escureçe el claro dia,
Nó se uifte dalegría
aquel sñor
q̃ se llama dios damor,</p> <p>Con vana esperança cura
lo q̃ niega el entender,
por una hora de plazer
dà mjl años de tristura,
y quando màs se aßegura
màs dolor
haze el falso engañador,</p> | <p>1 <i>Haze amar el dios cupido,
porque dios de amor se llama,
quien le más sirve y ama
a ese pone en olvido.
Tiene amor por apellido,
el traidor;
haze amar y no es amor.</i></p> <p>2 <i>Haze toda libertad
cativa por afición;
haze parecer razón
lo que es solo voluntad;
escurece la verdad,
el traidor;
haze amar y no es amor.</i></p> <p>3 <i>Haze que muera la vida
dél que se la dio primero;
da por remedio postrero
el esperança perdida.
Nunca dio buena salida,
el traidor;
que haze amar y no es amor.</i></p> <p>4 <i>No es amor el que paga
con desamor al que ama.
Amor es porque se llama,
mas no por obras que haga.
Sana com agena llaga,
el traidor;
que haze amar y no es amor.</i></p> <p>5 <i>Es un afecto invisible
que en la voluntad se cría;
es un nublado movable
que escurece el claro día.
No se viste de alegría,
aquel señor
que se llama dios de amor.</i></p> <p>6 <i>Con vana esperança, cura
lo que niega el entender;
por una hora de plazer,
da mil años de tristura.
Y cuando más se asegura,
más dolor
haze el falso engañador.</i></p> |

COPISTAS	Música: Copista II, com emenda do Copista VI Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosas 1 e 2); Copista VIII (glosas 3 e 4)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-3 7-7-7-7 : 7-3-7 Rima: AA bccb:bAA cddc:CAA effe:eAA ghhg:gAA ijij:jaa kllk:kaa	Forma musical: A BBA Melodia: αβ α'β : α'β : αβ [rondel]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	CARTAPACIO DE PEDRO DE LEMOS, f. 99r <i>Haze amar y no es amor el traidor, haze amar y no es amor.</i> 1 <i>Haze amar el dios Cupido, porque dios de amor se llama, y a quien sirvo me desama y tiene puesto en olvido. Es amor con apellido, el traidor; [haze amar y no es amor]</i> 2 <i>Es un desamor cruel con que amor torna más fuerte; por esso soy yo de muerte, lo que no fuera sin él; y es amor, y nace dél, el traidor; haze amar y no es amor.</i>	SILVA DE VARIOS ROMANCES, ff. 220r-220v <i>Haze amar y no es amor, amor traidor, haze amar y no es amor.</i> 1 <i>Haze amar el dios Cupido, porque dios de amor se llama; que al que mas le sirve y ama, más presto lo hecha en olvido. Tiene amor por apellido, este traidor; haze amar y no es amor.</i> 2 <i>Es amor planta mortal que se arraiga en las entrañas, que con cautelosas mañas de la pena desigual. Bien se sirve y paga mal, este traidor; haze amar y no es amor.</i> 3 <i>Es amor quando se emprende fuerça que fuerça derriba; al que más le encumbra arriba, a este más presto ofende. Vinagre por vino vende, este traidor; haze amar y no es amor.</i>

No CARTAPACIO PEDRO DE LEMOS e na SILVA DE VARIOS ROMANCES, apenas a primeira glosa coincide com a glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS. A mesma glosa encontra-se no CANCIONERO TOLEDANO,¹⁴⁵ mas desconhecemos se este terá mais estrofes concordantes.

Glosas diferentes em *Radiana* de Agustín Ortiz e no manuscrito BNF372.¹⁴⁶

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 57 MORAIS1986, n.º LVII
---------------------	--

No verso 3 da glosa 5, Morais leu «*imovible*» em lugar de «*moujble*».
Na sua transcrição musical, na 2.ª nota do compasso 11, Morais dá lá em vez de sol.

OBSERVAÇÕES Margit Frenk considerou o mote de origem popular.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Segundo FRENK2003, n.º 753.

¹⁴⁶ Cf. *idem*, *ibidem*.

¹⁴⁷ *Idem*, *ibidem*.

- A Que semtis coraçom mio¹⁴⁸
no dezsís
que mal es el que sentís?
- que semtistes aquel dia
quando a mi sâr uistis
perdeístes^[X] el esperamca
alegria despedistis
por que numca os ~~u~~boluístis^[X]
no dezsís
que mal es el que semtis ?¹⁴⁹
- Ques deuos que no uos halho^[X]
coraçom quem uos agena
ques^[X] de uos que aum que calho
vrõ mal tambem me pena
quem os ato la cadena
no dezsís
que mal es el que semtis ?¹⁴⁹ /.
- 1 ¿Qué sentistes aquel día,
cuando a mi señora vistes?
Perdestes el [alegría],
[esperança] despedistes.
¿Porqué nunca os volvistes?
¿No dezís
qué mal es el que sentís?
- 2 ¿Qué es de vos, que no vos hallo?,
corazón, ¿quién uos agena?
¿Qué es de vos? que, aunque callo,
vuestro mal tan bien me pena.
¿Quién osató la cadena?
¿No dezís
qué mal es el que sentís?

Comendador Escrivá
(c.1485-c.1547)¹⁵⁰

COPISTAS Música: Copista II
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (mote e glosas), com emendas do Copista VI

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-3-7 | 7-7-7-7 : 7-3-7
Rima: xAA | bcbc:CAA | dede:eAA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | αγ' : αγ' : αβγ [rondel]

¹⁴⁸ Sob a música: [A] «ue semtis coraçom mio»

¹⁴⁹ O ponto de interrogação parece ser de mão posterior, mas não é claro qual.

¹⁵⁰ Estas datas são de Baltasar Escrivá de Romani, que Ivan Parisi defende ser a identidade do Comendador Escrivá (PARISI2009).

CONCORDÂNCIAS
POÉTICAS

CANCIONERO GENERAL, f. 148v

Otro del Comendador Escrivá

*¿Qué sentís, corazón mio?
¿No dezís
qué mal es el que sentís?*

1 *¿Qué sentistes aquel día,
cuando mi señora vistes,
que perdestes alegría,
y descanso despedistes?
¿Cómo a mí nunca bolvistes?
¿No dezís
dónde estáis que no venís?*

2 *¿Qué es de vos, que en mi no os hallo?,
corazón, ¿quién uos agena?
¿Qué es de vos que, aunque callo,
vuestro mal tan bien me pena?
¿Quién os ató tal cadena?
¿No dezís
qué mal es el que sentís?*

As glosas do CANCIONEIRO DE PARIS são, com algumas variantes, as mesmas que se encontram reproduzidas no CANCIONERO GENERAL (atribuídas a Comendador Escrivá) e em diversas outras fontes. No CANCIONEIRO DE ELVAS e em VÁSQUEZ1560 foi registada apenas a glosa 1.

As concordâncias permitem corrigir os versos 3 e 4 da glosa 1, onde as palavras «esperança» e «alegría» estavam originalmente trocadas.

Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 454, p. 88.

CONCORDÂNCIAS
MUSICAIS

CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 56v-57r (*Qué sentís corazón mío*, n.º 18)

O tiple da peça a 3 vozes no CANCIONEIRO DE ELVAS coincide na totalidade com a peça do CANCIONEIRO DE PARIS, salvo uma única nota diferente.

Não há qualquer relação entre as peças dos cancioneiros portugueses com a composição de Juan Vásquez sobre o mesmo poema (VÁSQUEZ1560, f. 18r, n.º 9).

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 58
MORAIS1986, n.º LVIII
Gravação sonora: UFF1998 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)

A Por que lhoras moro
 lhoros porque nacy
 lhoros porque siruo
 quem se no duele de mym

– ¿Por qué lloras, moro?
 – Lloro porque nací;
 lloro porque sirvo
 quien se no duele de mí.

No lhores pagano
 ny tomes fatiga
 tornate cristano
 sere tu amyga
 de cruel enemyga
 perderme he por ty
 el alma j la uida
 pues quýeres amsy

1 – No llores, pagano,
 ni tomes fatiga;
 tórnate cristiano,
 seré tu amiga.
 – Cruel enemiga,
 perderé por ti
 el alma y la vida,
 pues quieres así.

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: Copista I (mote e glosa)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-6-5-7 | 5-5-5-5 : 5-5-5-5
 Rima: xaxa | bcbc:caxa

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδ | αδ' : αδ' : αβγδ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Correas menciona um *cantarcillo* com o seguinte texto:¹⁵¹
 POÉTICAS – ¿Por qué lloras, moro?
 – Porque nací lloro.
 – ¿Por qué lloras, di?
 – Lloro porque nací.

Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 59
 MODERNAS MORAIS1986, n.º LIX
 Gravação sonora: COMPANHIA PAPAGALIA2000, faixa 19

OBSERVAÇÕES O poema foi comentado por Eugenio Asensio.¹⁵²

¹⁵¹ CORREAS1954, *apud* FRENK2003, n.º 865.

¹⁵² ASENSIO1998, p. 43-47.

- A A pelayo que desmayo¹⁵³
de que dy
duna zagala que uy
- A pelayo sy la uyeras
tamta es su ermozura
que no bastara cordura
quel seso no perderas
j penaras j morieras
de que dy /.
duna zagala que uy
- domde la uiste pastor
que asy uienes agenado
de tu seso j ganado
solo com tamto dolor
muero clememte de amor
de que dy
duna zagala que uy
- Mira no sea pecado
que te quera emganhar
dexate hora de amar
ques ũ mal muy mal myrado
aj que me siemto lhagado
de que dy
duna zagala que uy /.
- Z Yó teui estotro dia
nun lugar, y tu cuitado
q̃ dexauas tu ganado
paçer por do no deuja,
No eres el q̃ solia
quien te haze andar ansi
una zagala q̃ vi,
- Que se hizo tu saber
tu discrecion y hablar,
tu uestir y tu bailar
todo lo dexas perder,
Quien te hizo ageno ser
quien lo saberà de ti
una zagala q̃ vi,
- Si uieras fus claros ojos
su blando gesto y meneo,
ujeras tãbjen los enojos
como en mi triste los ueo,
Lleuaras solo el deſseo
dexaras el alma alli
con la zagala q̃ vi,
- ¡Ah, Pelayo, qué desmayo!
– ¿De qué, di?
– De una zagala que vi.
- 1 ¡Ah, Pelayo, si la vieras!
Tanta es su hermosura,
que no bastara cordura
que el seso no perdieras,
y penaras, y morieras.
– ¿De qué, di?
– De una zagala que vi.
- 2 – ¿Dónde la viste, pastor,
que así vienes agenado
de tu seso y ganado,
sólo, con tanto dolor?
– Muero, clemente, de amor.
– ¿De qué, di?
– De una zagala que vi.
- 3 – Mira, no sea pecado
que te quiera engañar.
Déxate ora de amar,
que es un mal muy mal mirado.
– ¡Ay, que me siento llagado!
– ¿De qué, di?
– De una zagala que vi.
- 4 – Yo te vi estotro día
en un lugar, y tú cuitado,
que dexavas tu ganado
pacer por do no devía.
No eres el que solía;
¿quién te haze andar así?
– Una zagala que vi.
- 5 – ¿Qué se hizo tu saber,
tu discreción y hablar
tu vestir y tu bailar?,
todo lo dexas perder.
¿Quién te hizo ageno ser?
¿Quién lo saberá de ti?
– Una zagala que vi.
- 6 Si vieras sus claros ojos,
su blando gesto y meneo,
vieras también los enojos
como en mí, triste, los veo;
llevaras sólo el desseo,
dexaras el alma allí
con la zagala que vi.

¹⁵³ Sob a música, versão a: [A] «Ay^[X] pelajo que desmaio»; versão b: [X] «ai pelayo desmaio de q̃ di // duna zagala q̃ vi ai pelayo fi la vieras».

COPISTAS	Música: Copista II (versão <i>a</i>); Copista VI (versão <i>b</i>) Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>) Texto: Copista I (mote e glosas 1 a 3); Copista VIII (glosas 4 a 6)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-3-7 7-7-7-7 : 7-3-7 Rima: xAA bccb:bAA cddc:cAA deed:dAA fddf:faA geeg:gaA hihi:haA	Forma musical: A BBA Melodia: (a) αβγ δε : δε : αβγ [virelai] (b) αβγ δγ : δγ : αβγ [híbrida]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	CANCIONERO DE PALACIO, f. 58r (n.º 89) – ¡Ah, Pelayo, qué desmayo! – ¿De qué, di? – De una zagala que vi. 1 ¡O, Pelayo, si la vieras! Tanta es su hermosura, no bastara tu cordura que luego no te vencieras, y penaras, y murieras. – ¿Tal es, di? – Hermano Pelayo, sí. 2 – Luego, más valía no ir donde tú, Domingo, fuiste, que si viera lo que viste, ¿quién m'escusara morir? – ¿Si más quieres oír? – Tú me di si bive cerca de aquí. 3 – ¿Qué más bien quieres ni esperas que morir por sólo vella? Que bivar sin conocella no es bivar, ni tú lo quieras. Procura vella, aunque mueras. – ¿Por qué, di? – Y verás lo que sentí. 4 – Dime, dime, si es morena o si es blanca su figura. ¡O qué fuerte gestadura deve ser quien tanto pena! – ¡Ay triste, que me condena! – ¿A qué, di? – A muerte, porque la vi.	CANCIONERO DE UPPSALA, ff. 28v-29r (n.º 34) – ¡Ah, Pelayo, qué desmayo! – ¿De qué, di? – De una zagala que vi. 1 ¡Ah, Pelayo, si la vieras! Tanta es su hermosura, no bastara tu cordura que en vella tu te perdieras, y penaras, y murieras. – ¿Tal es, di? – Más linda que nunca vi.

O poema do CANCIONEIRO DE PARIS concorda com o do CANCIONERO DE PALACIO apenas na glosa 1, com variantes. A mesma glosa, com outras variantes, encontra-se no CANCIONERO DE UPPSALA.

O mote aparece, sem glosas, no CANCIONEIRO DE ÉVORA, f. 5v, numa versão “palaciana”:

[A]y hidalgo, que desmao.
¿De qué, di?
De una dama que vi.¹⁵⁴

Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 10, pp. 39-40.

¹⁵⁴ Segundo ASKINS1965, p. 29.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CACIONERO DE PALACIO, f. 58r (*Ah Pelayo qué desmayo*, n.º 89), Aldomar

Ambas as versões do CACIONERO DE PARIS têm evidentes correspondências com o tiple da peça do CACIONERO DE PALACIO, embora a versão *b* se aproxime mais, tanto na métrica ternária como na melodia. A primeira frase melódica da secção B é onde as melodias do CACIONERO DE PARIS mais divergem da música do cancionero espanhol, com uma cadência a lá em lugar de dó.

A peça sobre o mesmo poema no CACIONERO DE UPPSALA, ff. 28v-29 (n.º 34), a 4 vozes, parece basear-se na música de Aldomar no CACIONERO DE PALACIO.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 60 (versões *a* e *b*)
MORAIS1986, n.º LX (versão *a*) e LXa (versão *b*)

No verso 7 da glosa 6, Morais leu «*una*» em lugar de «*la*».

OBSERVAÇÕES Peça com duas versões, de desenho melódico idêntico, mas com bastantes variantes. A versão *a* está em metro binário e a versão *b* em metro ternário.

Com base na concordância com o CACIONERO DE PALACIO, apresentamos uma hipótese de reconstituição das linhas de tenor e baixo da versão *b* desta peça.

Depois de registar a variante *b*, o Copista VI escreveu: «*esta he a foadá*»

Z Nunca creí q̃ la muerte¹⁵⁵
 pudiera matar la uida
 hafta uerla ir de uençida

Estaua loco pensando
 q̃ la uida era immortal
 mas la fuerça de mj mal
 me ujno defengañoando,
 Y la muerte fuè mostrando
 q̃ antella es poco la uida
 si la hora eftà cumplida,

Vuestra ès la culpa sñora
 defta mi uana creença
 q̃ mjrar vuestra prefença
 me hazia olujdar esta hora,
 Nó la olujdarè yà agora
 por q̃ ès yà corta la ujda
 y ferà prefto uençida,

*Nunca creí que la muerte
 pudiera matar la vida
 hasta verla ir de vencida.*

1 *Estava loco, pensando
 que la vida era immortal,
 mas la fuerça de mi mal
 me vino desengañando;
 y la muerte fue mostrando
 que ante ella es poco la vida,
 si la hora está cumplida.*

2 *Vuestra es la culpa, señora,
 desta mi vana creencia,
 que mirar vuestra presencia
 me hacía olvidar esta hora.
 No la olvidaré ya agora,
 porque es ya corta la vida
 y será presto vencida.*

COPISTAS Música: Copista II
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: Copista VIII (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-6-5-7 | 5-5-5-5 : 5-5-5-5
 Rima: xaa | bccb:baa | deed:daa

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 61
 MODERNAS MORAIS1986, n.º LXI

¹⁵⁵ Sob a música: [A] «umca cry que la muerte»

E	No lhores pastor amigo, tu dolor, por q̃ A maior peligro; se vio Remedio mayor, ¹⁵⁶	<i>No llores, pastor amigo, tu dolor, porque a mayor peligro se vio remedio mayor.</i>
	Esta es la condicion de natureza ponernos en aflicion contino nrã flaqueza por conocermos amigo el dolor; j que a mayor peligro se ve Remedio mayor,	1 <i>Esta es la condición de natureza, ponernos en aflicción contino nuestra flaqueza, por conocermos, amigo, el dolor, y que a mayor peligro se ve remedio mayor.</i>

COPISTAS	Música: Copista III Texto sob a música: Copista III (estrofe 1) Texto: Copista III (estrofes 2 e 3)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-3-7-7 7-3-7-7 : 7-3-7-7 Rima: abAB cdcd:abAB	Forma musical: Estrófica (A) Melodia: αβγδ
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 62 MORAIS1986, n.º 20	
OBSERVAÇÕES	O texto segue a estrutura de um vilancete, mas a música tem apenas uma secção, pelo que o mote, as mudanças e a volta são cantadas com a mesma música.	

¹⁵⁶ A estrofe 1 foi escrita sob a música da voz superior.

- X tu me digas alma mia
 jimagen del fūmo bien
 adonde le ha lharia
 al q̃ nascio en beleem
- por mi culpa lo he perdido
 dias ha q̃ no le halho¹⁵⁷
 agora vengo abuscalho
 di me adonde eſta eſcōdido
 dame alguna alegria
 descubreme aqueſte bien
 adōde le ha lharia
 al q̃ nascio en beleem
- bien fe q̃ por mi pecado
 se ha querido eſcōder
 pues yō como descuidado
 no le ſupe conoſcer
 y pues q̃ agora querria
 a lhgar me al fūmo bien
 adode etc
- Tú me digas, alma mía,
 imagen del Sumo Bien,
 ¿adónde le hallaría
 al que nació en Belén?*
- 1 *Por mi culpa lo he perdido,
 días ha que no le hallo;
 agora vengo a buscallo,
 dime adónde está escondido.
 Dame alguna alegría,
 descúbreme aqueſte bien.
 ¿Adónde le hallaría
 al que nació en Belén?*
- 2 *Bien sé que, por mi pecado,
 se ha querido esconder,
 pues yo, como descuidado,
 no le supe conocer.
 Y pues que agora quería
 a llegar me al Sumo Bien,
 ¿adónde le hallaría
 al que nació en Belén?*

COPISTAS Música: Copista VI
 Texto sob a música: Copista VI (mote e primeiros 2 versos da glosa 1)
 Texto: Copista VI (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Cantiga
 Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
 Rima: abAB | cddc:abAB | efef:abAB

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδε | αε' : αε' : αβγδε [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 64
 MODERNAS MORAIS1986, n.º LXII
 Gravação musical: ILDOLCIMELO2008, faixa 10

¹⁵⁷ Sob a música: [X] «tu me digas alma mia, jimagen del sūmo // bien, adōde le halharia, mas adōde le ha//lharia, al q̃ nascio, en beleem .2. // por mi culpa lo he p̃dido, dias ha q̃ no le halho»

- X ysabel y mas Maria
ambas gozofas nos dan,
vna grã nueua,
q̃ era ya cūplida
la p̃mefa da Brahan
- Ysabel p̃phetizara
lo q̃ la virgẽ traía
y lo q̃ fe defeaua
q̃ en fus êtranhas venia
y con fobra dalegría
ambas gozofas nos dan,
vna grã nueua,
q̃ era ya cūplida
la p̃mefa da Brahan¹⁵⁸
- 2
La muger de Zacharia,
tanto q̃ p̃phetizo
el jnfante fe gozo
q̃ en fu vientre traía
y adoró al q̃ uenia
a qujarnos nueftro afan
o q̃ gran nueua
pues es ya cumplida
la p̃mefã da Braham /
- 3
tanto fe regozijaua
cô la virgen Jsabel
quatodos manifesta
la redemçion de Jsrahel
conosciendo fer aquel
q̃ se p̃metio a abraham
o q̃ gran nueua
oý nos es dado
para nueftro capitan
- 4
dize le mil bendiciones
bendita fois vos frã
todas las generaciones
os bendigan cada hora
pues fabemos q̃ en uos mora
aquel gran dios da Brahan
o q̃ gran nueua
q̃ oý nos es dado, para nueftro capitan
- Isabel y más María,
ambas gozosas nos dan
una gran nueva:
que era ya cumplida
la promessa de Abrahán.*
- 1 *Isabel profetizara
lo que la Virgen traía,
y lo que se desseava
que en sus entrañas venía.
Y con sobra de alegría,
ambas gozosas nos dan
una gran nueva:
que era ya cumplida
la promessa de Abrahán.*
- 2 *La mujer de Zacarías
tanto que profetizó,
el Infante se gozó
que en su vientre traía;
y adoró al que venía
a quitarnos nuestro afán.
¡O qué gran nueva!
pues es ya cumplida
la promessa de Abrahán.*
- 3 *Tanto se regozijava
con la Virgen, Isabel,
que a todos manifestava
la redención de Israel,
conociendo ser aquel
que se prometió Abrahán.
¡O qué gran nueva!
Hoy nos es dado
para nuestro capitán.*
- 4 *Dícele mil bendiciones:
«¡Bendita sois vos, Señora!
Todas las generaciones
os bendigan cada hora,
pues sabemos que en vos mora
aquel gran Dios de Abrahán.»
¡O qué gran nueva!
que hoy nos es dado
para nuestro capitán.*

¹⁵⁸ O mote e a glosa 1 foram registados sob a música.

5

ý para q̃ elmũdo vea
la pmeffa nos fer dada
dize la virgen fagrada
Magnificat anima mea
al fñor q̃ ã mi fe ãplea
por cùplir cõ abrahan
o q̃ gran nueva
pues que es venido
para nuestro capitan

5

*Y para que el mundo vea
la promessa nos ser dada,
dize la Virgen sagrada:
«Magnificat anima mea
al Señor que en mi se emplea
por cumplir con Abrahán.»
¡O qué gran nueva!,
pues que es venido
para nuestro capitán.*

COPISTAS Música: Copista VI
Texto sob a música: Copista VI (mote e glosa 1)
Texto: Copista VI (glosas 2 a 5)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-4-5-7 : 7-7-7-7 : 7-7-4-5-7
Rima: abCA'B | d'ada:abCA'B | aeea:abCA'B |
dfdf:fbCxb | ghgh:hbCxb | ijji:idCxb

Forma musical: A | BBA
Melodia: αα'β | γδ : γδ : αα'β [virelai]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS O texto do CANCIONEIRO DE PARIS parece ser um poema ao divino a partir de um popular mote profano:¹⁵⁹

Isabel e mais Francisca
ambas vão lavar ao mar;
se bem lavam, melhor torcem;
namorou-me o seu lavar.

Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 65
MORAIS1986, n.º LXIII

¹⁵⁹ Cf. FRENK2003, n.º 89A e 89B.

X	quien tal noche pierde el feo, no digan ques feo poco; quel mas cuerdo eſta mas loco	1	<i>Quien tal noche pierde el seso, no digan que es seso poco, que el más cuerdo está más loco.</i>
	nadie piense ques locura no alcançar daquesto un poco quel mas cuerdo eſta mas loco	2	<i>Nadie piense que es locura no alcançar de aquesto un poco, que el más cuerdo está más loco.</i>

COPISTAS Música: Copista VI
 Texto sob a música: Copista VI (mote e glosa 1)
 Texto: Copista VI (glosas 2 a 5)

FORMA Forma poética: Terceto
 Métrica: 7-7-7
 Rima: xaA | xaA

Forma musical: Estrófica (A)
 Melodia: αβγ

CONCORDÂNCIAS CACIONERO DEL CARMELO DE VALLADOLID, f. 3¹⁶⁰
 POÉTICAS

1 *Quien tal noche pierde el seso
 no piense que ha hecho poco,
 que el más cuerdo está más loco.*

[...]¹⁶¹

Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 66
 MODERNAS MORAIS1986, n.º LXIV

OBSERVAÇÕES Perderam-se dois fólhos entre este e o f. 81.

¹⁶⁰ GARCÍA1976, p. 112.

¹⁶¹ Não lográmos encontrar o resto do poema para verificar se há concordância com as estrofes do CACIONEIRO DE PARIS.

- X A la gala / de la mas linda zagala
O el fauor / del diuino redētor
- la mas bella / lamas linda y mas hermoſa
tan gracioſa / q̃ fe enamoro dios della
ella excelfa / dina de todo loor
o el fauor / del dino redētor /
- Soberano / dios y Rei fēpiterno
niño tierno / nasce diuino y humano
nueſtro hemano / fe haze fiēdo ſeñor
o el fauor / del diuino redētor /
- 1 La más bella,
la más linda y más hermosa;
tan graciosa,
que se enamoró Dios della.
Ella excelsa,
dina de todo loor.
¡O el favor
del divino redentor!
- 2 Soberano,
Dios y Rey sempiterno;
niño tierno,
nace divino y humano.
Nuestro hermano
se haze, siendo Señor.
¡O el favor
del divino redentor!

COPISTAS Texto: Copista VI (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 3-7-3-7 | 3-7-3-7 : 3-7-3-7
Rima: aaBB | cddc:c'bbb | deed:dbBB

CONCORDÂNCIAS Provável versão ao divino a partir de mote profano:¹⁶²
POÉTICAS ¡A la gala, gala,
de nuestra zagala!

Para outros motes semelhantes, cf. FRENK2003, n.ºs 1331, 1341-1343.

OBSERVAÇÕES Perdeu-se o fólho anterior (80b), que continha certamente a música para este poema.

Reynaud juntou as estrofes deste poema ao texto do n.º 65, como se se tratasse da mesma composição, ignorando os fólhos cortados entre os dois textos.

¹⁶² Cf. FRENK2003, n.º 1342.

- A [L]os braços traigo cansados
de los muertos rodear
alho todos los franceses
j no alho a don Beltrán¹⁶³
Sete vezes echam suertes
quien lo ira buscar
todas siete se cupieron
al buê uiejo de su padre
las trez le cabem por suerte
jlas quatro por maldad
buelue^[Z] Riemdas al caualho
Asu jio uabucar
Jornada de quimze dias
em ocho las fuera amdar
em una tope muy alta
um moro uido estar
abole por arauia
como aquel q̃ biẽ la sabe
tu me digas velador
que dios te guarde de^[Z] mal
caualhero dar mas brãcas
si lo uiste a ca pasar
dime seyle^[Z] tienes preso
doro te lo pesarã^[Z]
J si lo tienes muerto
tu me lo quisesses dar
- 1 «Los braços traigo cansados
de los muertos rodear;
hallo todos los franceses
y no hallo a Don Beltrán.»
- 2 Sete vezes echan suertes
quien lo ira buscar,
todas siete se cupieron
al buen viejo de su padre.
- 3 Las tres le caben por suerte,
y las cuatro por maldad;
buelve riendas al cavallo,
a su hijo va buscar.
- 4 Jornada de quinze días,
en ocho la fuera andar;
en una torre muy alta
un moro vido estar.
- 5 Hablóle por aravia,
como aquel que bien la sabe:
– Tú me digas, velador,
que Dios te guarde de mal:
cavallero de armas blancas,
¿si lo viste acá passar?
Dime si le tienes preso,
de oro te lo pesarán;
y si lo tienes muerto,
tu me lo quisesses dar.

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (quadra 1)
Texto: Copista I (quadras 2 a 7), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Romance
Métrica: 7-7-7-7
Rima: xaxa'
Forma musical: Estrófica (A)
Melodia: αβγ : δε : ζη : θιε'

CONCORDÂNCIAS CANCIONERO DE ROMANCES 1550, f. 198¹⁶⁴
POÉTICAS

- | | |
|---|--|
| <p>1 En los campos de Alventosa
mataron a don Beltrán,
nunca lo echaron menos
hasta los puertos pasar.</p> <p>2 Siete veces echan suertes
quién lo volverá a buscar;
todas siete le cupieron
al buen viejo de su padre;</p> <p>3 Las tres fueron por malicia
y las cuatro con maldad.
Vuelve riendas al caballo,
y vuélveselo a buscar</p> <p>4 de noche por el camino,
de día por el jaral.
Por la matanza va el viejo,
por la matanza adelante,</p> | <p>5 los brazos lleva cansados
de los muertos rodear,
no hallaba al que busca,
ni menos la su señal;</p> <p>6 vido todos los franceses
y no vido a don Beltrán.
Maldiciendo iba el vino,
maldiciendo iba el pan,</p> <p>7 el que comían los moros,
que no el de la cristiandad:
maldiciendo iba el árbol
que solo en el campo nasce,</p> <p>8 que todas las aves del cielo
allí se vienen a asentar,
que da rama ni de hoja
no la dejaban gozar:</p> |
|---|--|

¹⁶³ Os quatro primeiros versos foram escritos sob a música.

¹⁶⁴ Segundo CID2007, pp. 195-196.

- 9 maldiciendo iba el caballero,
que cabalgaba sin paje;
si se le cae la lanza
no tiene quien se la alce,
10 y si se le cae la espuela
no tiene quien se la calc:
maldiciendo iba la mujer
que tan sólo un hijo pare;
11 si enemigos se lo matan
no tiene quien lo vengar.
A la entrada de un puerto,
saliendo de un arenal,
12 *vído en esto estar un moro
que velaba en un adarve.
Hablóle en algarabía,
como aquel que bien la sabe:*
13 *– Por Dios te ruego, el moro,
me digas una verdad:
caballero de armas brancas,
si lo viste acá pasar,*
14 *y si tú lo tienes preso,
a oro te lo pesarán;
y si tú lo tienes muerto,
démelo para enterrar,*
- 15 pues que el cuerpo sin el alma
sólo un dinero no vale.
Ese caballero, amigo,
dime tú qué señas trae.
16 Blancas armas son las suyas
y el caballo es alazán,
y en el carrillo derecho
él tenía una señal,
17 que siendo niño pequeño
se la hizo un gavilan.
Ese caballero, amigo,
muerto está en aquel pradal;
18 las piernas tiene en el agua,
y el cuerpo en el arenal:
siete lanzadas tenía
desde el hombro al carcañal,
19 y otras tantas su caballo
desde la cincha al pretal.
No le des culpa al caballo,
que no se las puedes dar;
20 que siete veces lo sacó
sin herida y sin señal,
y otras tantas lo volvió
con gana de pelear.

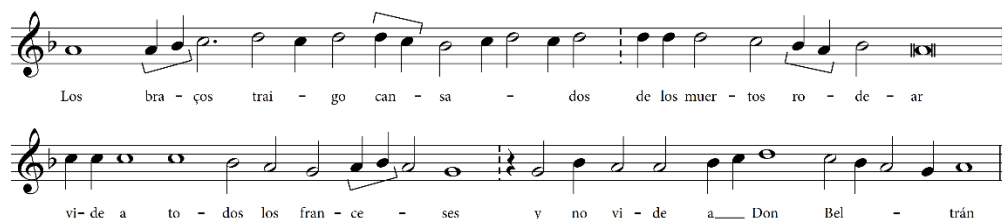
Trata-se do romance da morte de Don Beltrán, sobre a batalha do Passo de Roncesval, que surge nos romances do século XVI em duas versões, uma alargada (aqui transcrita) e uma abreviada.

Existe ainda uma terceira versão, que J. Antonio Cid designou como «musical», por se encontrar atestada unicamente em cancioneros musicais, e que tem a particularidade de se iniciar com um relato em primeira pessoa («Los brazos traigo cansados», em vez de «Los brazos lleva cansados»). O CANCIONERO DE PARIS é a única fonte conhecida que transmite uma versão não fragmentária (ainda que truncada) da «versão musical» do texto deste romance (as restantes fontes musicais – CANCIONERO DE PALACIO, CANCIONERO DE BARCELONA, VALDERRÁBANO1547, VÁSQUEZ1560 – nunca recolhem mais que 4 versos).¹⁶⁵

Os primeiros 2 versos da quadra 4 aparecem em outro romance no CANCIONERO DE ROMANCES1547, f. 167, não relacionado com este (romance de Don Fradique: «Jornada de quinze días / en ocho la havia andado»).

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS

Para além da peça do CANCIONERO DE PARIS, há 4 composições musicais conhecidas sobre este poema: CANCIONERO DE PALACIO, f. 291 (n.º 446); CANCIONERO DE BARCELONA, f. 144; VALDERRÁBANO1547, f. 25; VÁSQUEZ1560, f. 27v (n.º 28). Apesar de serem globalmente bastante distintas, têm todas pontos comuns, o que indicia que terão todas origem numa mesma melodia, provavelmente muito próxima da que foi preservada na composição de Juan Vásquez como *cantus firmus*.¹⁶⁶



A versão do CANCIONERO DE PARIS é claramente baseada neste tema comum, sendo que o seu desenvolvimento se faz sobretudo com recurso a uma ornamentação profusa das suas frases melódicas, resultando numa série de períodos musicais altamente melismáticos que esbatem por completo o ritmo original da melodia.

EDIÇÕES MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 67
MORAIS1986, n.º LXV

¹⁶⁵ *Idem*, p. 197.

¹⁶⁶ Cf. GIL2015, pp 98-99.

A Mis aReos som las armas¹⁶⁷
 mi descansoes pelear
 mi cama las duras penhas
 mi dormir sempre uelar

1 *Mis arreos son las armas,
 mi descanso es pelear;
 mi cama, las duras peñas;
 mi dormir, siempre velar.*
 2 *[Las manidas son oscuras,
 los caminos por usar,
 el cielo con sus mudanças
 ha por bien de me dañar.*
 3 *Andando de sierra en sierra,
 por orillas de la mar,
 por probar si mi ventura
 hay lugar donde avadar;
 pero por vos, mi señora,
 Toda se ha de comportar]*

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: Copista I (quadra 1)

FORMA Forma poética: Romance
 Métrica: 7-7-7-7
 Rima: xaxa

Forma musical: Estrófica (A)
 Melodia: αβγδεζη

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS CACIONERO DE ROMANCES1547, f. 252r

1 *Mis arreos son las armas,
 mi descanso es pelear,
 mi cama las duras peñas,
 mi dormir siempre velar.*
 2 *Las manidas son oscuras,
 los caminos por usar,
 el cielo con sus mudanças
 ha por bien de me dañar.*
 3 *Andando de sierra en sierra,
 por orillas de la mar,
 por probar si mi ventura
 hay lugar donde avadar;
 pero por vos, mi señora,
 todo se ha de comportar.*

O Copista I registou apenas os primeiros 4 versos deste romance, que coincidem com a versão registada no CACIONERO DE ROMANCES1547.

Camões citou os primeiros 2 versos na sua Carta III¹⁶⁸ e o 3.º e 4.º versos no *Auto de Filodemo*.¹⁶⁹

Para outras concordâncias, cf. QUEROL2005, pp. 48-51.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS Os primeiros 4 versos aparecem intercalados com outros no texto da peça *Con pavor recordó el moro* em MILAN1536; no entanto, a respectiva música não tem relação com a peça do CACIONEIRO DE PARIS.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 68
 MORAIS1986, n.º LXVI

¹⁶⁷ Sob a música: [A] «is apeos sôlas armas»

¹⁶⁸ CAMÕES1970, p. 1113.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 895.

A Buem comde fernão gomçalvez
 el Rey em bia por uos
 que uaiades a las cortes
 que se hazem em leom
 Si uos alha uais comde
 daros ~~ham~~^[Z] buem galardão
 daros a apalemçoela
 e a palemçia la major
 daros ha las nueue uilhas
 j conelhas a capiom
 daros ha ator q̃mada
 la tope de mormiom
 buem comde si alha no jdes
 teros ão por traidor
 haj pespomdera el comde
 J dixera esta pazom

1 *Buen conde Fernán Gonçalvez,
 el Rey envía por vos,
 que vayades a las cortes
 que se hazen en León.*
 2 *Si vos allá vais, conde,
 daros ha buen galardón,
 daros ha a Palençuela
 y a Palencia la mayor;*
 3 *daros ha las nueve villas
 y con ellas a Carrión;
 daros ha a Torquemada,
 la torre de Mormojón.*
 4 *Buen conde, si alla no ides,
 teros han por traidor.
 Aí respondera el conde
 y dixera esta razón:*
 5 *[– Mensajero eres, amigo,
 no mereces culpa, no.
 Que yo no he miedo al rey
 ni a cuantos con él son.*
 6 *Villas y castillos tengo,
 todos a mi mandar son;
 dellos me dexó mi padre,
 dellos me ganara yo.*
 7 *Los que me dexó mi padre,
 poblelos de ricos hombres;
 las que yo me fue ganado,
 poblelas de labradores.*
 8 *Quien no tenía más de un buey,
 davale otro que eran dos;
 al que casava su hija,
 dele yo muy rico don.*
 9 *Cada día que amanece,
 por mi hacen oración;
 no la hazían por el rey,
 que no la merece, non:
 él les puso muchos pechos,
 y quitárase los yo.]*

COPISTAS	Música: Copista I	
	Texto sob a música: Copista I (<i>incipit</i>)	
	Texto: Copista I (quadras 2 a 4), com emenda do Copista VIII	
FORMA	Forma poética: Romance	Forma musical: Estrófica (A)
	Métrica: 7-7-7-7	Melodia: αβγδεζη
	Rima: xaxa'	
CONCORDÂNCIAS	CANCIONERO DE ROMANCES1547, f. 165r	
POÉTICAS	<p>1 <i>Buen conde Fernán González, el rey envía por vos, que vayades a las cortes que se hazían en León.</i></p> <p>2 <i>Que si vos allá vais, conde, daros han buen galardón: daros ha a Palençuela y a Palencia, la mayor;</i></p> <p>3 <i>daros ha las nueve villas, con ellas a Carrión; daros ha a Torquemada, la torre de Mormojón.</i></p> <p>4 <i>Buen conde, si allá no ides, daros han por traidor.» Allí respondiera el conde y dixera esta razón:</i></p> <p>5 – Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no. Que yo no he miedo al rey ni a cuantos con él son.</p> <p>6 <i>Villas y castillos tengo, todos a mi mandar son; dellos me dexó mi padre, dellos me ganara yo.</i></p> <p>7 <i>Los que me dexó mi padre, poblelos de ricos hombres; las que yo me fue ganado, poblelas de labradores.</i></p> <p>8 <i>Quien no tenía más de un buey, davale otro que eran dos; al que casava su hija, dele yo muy rico don.</i></p> <p>9 <i>Cada día que amanece, por mi hacen oración; no la hazían por el rey, que no la merece, non: él les puso muchos pechos, y quitárase los yo.</i></p>	

Trata-se de um romance do ciclo de Fernán González, nobre do século X elevado ao estatuto de herói pela lenda. O texto do CANCIONERO DE PARIS encontra-se truncado, omitindo a resposta do conde ao mensageiro.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 69
		MORAIS1986, n.º LXVII

Na sua transcrição musical, Morais ignorou as barras verticais na distribuição do texto pela música e, na primeira nota do compasso 35, regista dó em lugar de si.

A Jo mestamdo em coimbra¹⁷⁰
 aprazer jabel folgar
 por los campos de mōdego
 caualheros ui asomar
 desquejo los ui mesquina
 luego ui mala senhal
 quel coraçõ me dezia
 lo que trajam em uolũtad
 Serqeme de mis hijuelos
 pera les jr a buscar
 por que la jnoçemçia delhos
 los mouiese apiadad
 puseme delamte del Rey
 com muy grande humildad^[Z]
 tristes palauras diziemdo
 no seçamdo de lhorar
 si no te duele mi muerte
 duelate la tierna edad
 destos jios de tu yio
 que aurã de mi soledad /.

1 *Yo me estando en Coimbra,
 a plazer y a bel folgar,
 por los campos de Mondego
 cavalleros vi assomar.*
 2 *Desque yo los vi, mesquina,
 luego vi mala señal,
 que el corazón me dezía
 lo que traían en voluntad.*
 3 *Cerquéme de mis hijuelos
 pera les ir a buscar,
 por que la inocencia dellos
 los moviesse a piedad.*
 4 *Puseme delante el rey
 con muy grande humildad,
 tristes palabras diziendo,
 no cessando de llorar:*
 5 *– Si no te duele mi muerte,
 duélate la tierna edad
 destos hijos de tu hijo,
 que havrán de mi soledad.*

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: Copista I (quadras 2 a 4), com emenda do Copista VIII

FORMA Forma poética: Romance
 Métrica: 7-7-7-7
 Rima: xaxa'

Forma musical: Estrófica (A)
 Melodia: αβγδ

¹⁷⁰ Sob a música: [A] «o mestamdo em coimbra»

- 1 *Yo me estando en Giromena,*
a mi plazer y holgar,
subiérame a un mirador
por más descanso tomar.
- 2 *Por los campos de Monuela,*
cavalleros vi assomar;
ellos no vienen de guerra,
ni menos vienen de paz;
- 3 vienen en buenos cavallos,
lanças y adargas traen.
Desque yo los vi, mezquina,
parémelos a mirar;
- 4 conociera al uno dellos
en el cuerpo y cavalgar:
Don Rodrigo de Chavela,
que llaman de El Marechal,
- 5 primo hermano de la reina,
mi enemigo era mortal.
desque yo triste le viera,
luego vi mala señal.
- 6 *Tomé mis hijos conmigo*
y subime al homenaje
ya que yo iba a subir,
ellos en mi sala están;
- 13 – Siempre fuiste, Don Rodrigo,
en toda mi contrariedad.
Si vos queredes, Señor,
bien sabedes la verdad:
- 14 que el rey me pidió mi amor
y yo no se le quise dar,
temiendo más a mi honra
que nos sus reinos mandar.
- 15 Desque vio que no quería,
mis padres fuera a mandar;
ellos tampoco quisieron,
por la su honra guardar.
- 16 Desque todo aquesto vido,
por fuerça me fue a tomar;
truxóme a esta fortaleza,
do estoy en este lugar.
- 17 Tres años he estado en ella
fuera de mi voluntad,
y si el rey tiene en mi hijos,
plugo a Dios ya su bondad;
- 18 y si no los ha en la reina,
es así su voluntad.
¿Por qué me havéis de dar muerte,
pues que no merezco mal?
- 19 Una merced os pido, señores,
no me la queráis negar:
desterréisme de estos reinos,
que en ellos no estaré más;
- 20 irme he yo para Castilla,
o a Aragón mas adelante,
y si aquesto no bastar,
a Francia me iré a morar.
- 21 – Perdonédesnos, Señora,
que no se puede hazer más.
Aquí está el duque de Bavía,
y el marqués de Villareal,
- 22 y aquí está el obispo de Oporto,
que os viene a confessar.
Cabe vos está el verdugo
que os havia de degollar,

- 7 Don Rodrigo es el primero,
y los otros tras el van.
– ¡Sálveos Dios, Doña Isabel!
– Cavalleros, bien vengades.
- 8 – Conocédesnos, Señora,
pues así vais a hablar.
– Ya os conozco, Don Rodrigo,
ya os conozco por mi mal.
- 9 ¿A qué era vuestra venida,
quien os ha enviado acá?
– Perdonédesme Señora,
por lo que os quiero hablar.
- 10 Sabed que la reina mi prima
acá enviado me hay,
porque ella es muy mal casada
y esta culpa en vos estay,
- 11 porque el rey tiene en vos hijos
y en ella nunca los han;
siendo, como sois, su amiga,
y ella mujer natural,
- 12 manda que muráis, Señora,
paciencia queráis prestar.»
Respondió Doña Isabel
con muy gran honestidad:
- 23 y aun aqueste pajezico,
la cabeça ha de llevar.»
Respondió Doña Isabel
com muy gran honestidad:
- 24 Bien parece que soy sola,
no tengo quien me guardar;
ni tengo padre ni madre,
pues no me dexan hablar;
- 25 y el rey no está en esta tierra,
que era ido allén del mar,
mas desque él sea venido
ya mi muerte vengará.
- 26 – Acabedes ya, Señora,
Acabedes ya de hablar.
Tomalda, Señor obispo,
y metedla a confessar.»
- 27 Mientras en la confessión
todos tres hablando están,
si era bien hecho o mal hecho
esta dama degollar.
- 28 Los dos dizen que no muera,
que en ella culpa no hay;
Don Rodrigo es tan cruel,
dize que la ha de matar.
- 29 Sale de la confessión
con sus tres hijos delante,
el uno dos años tiene,
el otro para ellos vay,
- 30 y el otro era de teta;
dándole sale a mamar,
toda cubierta de negro,
lastima es de la mirar.
- 31 – ¡Adiós, adiós, hijos míos!
hoy os quedaréis sin madre.
Cavalleros de alta sangre,
por mis hijos queráis mirar,
- 32 que al fin son hijos de rey
aunque son de baxa madre.»
Tiéndenla en un respadero,
para havella de degollar.
Assí murió esta Señora
sin merescer ningún mal.

Trata-se de um romance de Inês de Castro, possivelmente uma versão truncada do texto que terá dado origem aos romances da personagem fictícia Isabel de Liar, baseada na amante de D. Pedro.¹⁷¹ Desta «Doña Isabel» existem vários romances, sendo que o que mais se aproxima do texto registado no CANCIONEIRO DE PARIS é o romance *Yo me estando en Giromena*.

Pelo mesmo verso («*Yo me estava allá en Coimbra*») começa também um romance de Don Fradique, mestre de Santiago (CANCIONERO DE ROMANCES 1547, f. 166v).

Garcia de Resende adaptou e integrou excertos deste romance nas suas *Trovas à morte de Inês de Castro*, publicadas no CANCIONEIRO GERAL (f. 221r):

Estando mui de vagar,
bem fora de tal cuidar,
em Coimbra, de assossego,
polos campos de Mondego
cavaleiros vi somar.

Gil Vicente escreveu uma paródia ao texto deste romance na *Farsa dos Almocreves* (1526).¹⁷²

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD 1968, n.º 70 MORAIS 1986, n.º LXIX MORAIS 2002, n.º 22 FERREIRA 2008, vol. 2, n.º 28
	Gravação sonora:	UFF 2004, faixa 7 MORAIS 2007, faixa 27 (texto: paródia de Gil Vicente) VOZES ALFONSINAS 2008, disco 1, faixa 16

No verso 1 da estrofe 2, Morais leu «*mesqino*» em lugar de «*mesqina*»; no verso 2 da estrofe 2, leu «*malo*» em lugar de «*mala*»

OBSERVAÇÕES O poema foi comentado por Eugenio Asensio.¹⁷³

¹⁷¹ ASENSIO 1989, pp. 33-40.

¹⁷² VICENTE 1965, pp. 727-728.

¹⁷³ ASENSIO 1989, pp. 33-40.

- A Por aquel postigo uiejo¹⁷⁴
que nunca fuera sepado
ui uenir pemdom uermejo
com tresemtos da caualho
em medio delhos uenia
um munumento sepado
J demtro del munumêto
uenia hum cuerpo sepultado
hernão darías se desía
Jio darías gomzalo
lhorauã lho çiem dôzelhas
todas erão jias dalgo
unas le dezião primo
otras le dezião hermano
Sobre todas la lhoraua
esa upaca hernãdo
quem uos mato hernã darías
de dios aja muy mal grado
uxala fuera jo muerta
euos hernão darías sano
que fuera menor el plamto
jno fuera tão gramde danho
- 1 *Por aquel postigo viejo,
que nunca fuera cerrado,
vi venir pendón vermejo
con trezientos de a caballo;*
- 2 *en medio dellos venía
un monumento cerrado,
y dentro del monumento
venía un cuerpo sepultado:*
- 3 *Hernán d'Arias se decía,
hijo de Arias Gonzalo.
Llorávanlo cien donzellas,
todas eran hijas d'algo;*
- 4 *unas le dezían primo,
otras le dezían hermano;
sobre todas la llorava
essa Urraca Hernando:*
- 5 *– Quién vos mató, Hernán d'Arias,
de Dios haya muy malgrado.
Oxalá fuera yo muerta
y vos Hernán Darías sano,
que fuera menor el planto
y no fuera tan grande daño.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
Texto: Copista I (estrofes 1 a 5)

FORMA Forma poética: Romance
Métrica: 7-7-7-7
Rima: xaxa'

Forma musical: Estrófica (A)
Melodia: αβγδε

CONCORDÂNCIAS CANCIONERO DE ROMANCES 1547, f. 159r
POÉTICAS

Romance de Fernán d'Arias
hijo de Arias Gonçalo

- 1 *Por aquel postigo viejo,
que nunca fuera cerrado,
vi venir pendón vermejo
con trezientos de a caballo.*
- 2 *En medio de los trezientos,
viene un monumento armado,
y dentro del monumento
viene un cuerpo sepultado:*
- 3 *Fernán d'Arias ha por nombre,
hijo de Arias Gonçalo.
Llorávanle cien donzellas,
todas ciento hijas de algo;*
- 4 *todas eran sus parientas
en tercero y quarto grado:
las unas le dizen primo,
otras le llaman hermano,*
- 5 *las otras dezían tío,
otras lo llaman cuñado.
Sobre todas lo llorava
aquesta Urraca Hernando,*
- 6 *¡y cuán bien que la consuela
esse viejo Arias Gonçalo!
¡Callede, hija, callede!
Callede, Urraca Hernando,*
- 7 *que si un hijo me han muerto,
aí me quedavan cuatro.
No morió por las tabernas
ni a las tablas jugando,
mas murió sobre Çamora,
vuestra honra resguardando.*

Romance da morte de Fernán d'Arias, do ciclo do Cerco de Zamora. A versão do CANCIONEIRO DE PARIS é mais abreviada que a versão impressa nos romanceiros coevos, mas parece ser fonte única para os versos que relatam a lamentação de Urraca Hernando (estrofe 5).

Versão idêntica à do CANCIONERO DE ROMANCES aparece na 2.^a parte do CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 12-13.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD 1968, n.º 71
MODERNAS MORAIS 1986, n.º LXIX

¹⁷⁴ Sob a música: [A] «or aquel postiguo uiejo»

A [R]iberas del duero apiba
caualguão dos çamoranos
que segum dizem las gemtes
padre ejo som emtrambos¹⁷⁵
palauros de grã soberuia
ellos uenião a b~~r~~lamdo^[Z]
que se matariã comtrez
e esperariaõ a quatro
J se simco le uiniesem
no le dexariã el campo
com tal que no fuesẽ primos
ni menos fuesem ermanos
ni uiniese el cid entrelhos
ni bermudes su criado
ni alguno de su casa
ni menos su paniagado
ojdo lo ão los trez comdes
que los estão escuchamdo
ni uos matareis cõ trez
ni esperareis a quatro
e se sinco hos uinierẽ
fuyres todos del campo
mas tomalas urãs armas
j esperanos enel campo
arma el uiejo a su jio
desta manera le a habrado

1 *Riberas del Duero arriba
cavalgavan dos çamoranos,
que, según dicen las gentes,
padre e hijo son entre ambos.*
2 *Palavras de gran soberbia
ellos venían ablando,
que se matarían con tres
y esperarían a cuatro,*
3 *y se cinco le viniessen
no le dexarían el campo;
con tal que no fuessen primos,
ni menos fuessen hermanos,*
4 *ni viniesse el Cid entre ellos,
ni Bermúdez, su criado,
ni alguno de su casa,
ni menos su paniaguado.*
5 *Oído lo han los tres condes,
que los están escuchando:
– Ni vos mataréis con tres,
ni esperaréis a cuatro,*
6 *y se cinco os vinieren,
fuiréis todos del campo.
Mas tomad las vuestras armas,
y esperadnos en el campo»*
7 *Arma el viejo a su hijo,
desta manera le ha hablado:
[– ¿Tú bien vees, hijo mío,
aquellos tablados altos
donde dueñas y doncellas
nos están de allí mirando?*
8 *Si lo haces como bueno,
serás dellas muy honrado;
si lo haces como malo,
serás dellas ultrajado.*
9 *Más vale morir con honra,
que no vivir deshonado,
que el morir es una cosa
que ha cualquier nacido es dado.»*
10 *Estas palabras diciendo,
los condes han allegado;
a los encuentros primeros,
el viejo uno ha derrocado.*
11 *Vuelve la cabeza el viejo,
vido al hijo mal tratado;
arremete para allá,
y otro conde ha derribado.*
12 *El otro, desde esto vido,
vuelve riendas al caballo;
los dos iban en su alcance,
en Zamora lo han cerrado]*

¹⁷⁵ A primeira estrofe foi escrita sob a música.

COPISTAS	Música: Copista I	
	Texto sob a música: Copista I (estrofe 1)	
	Texto: Copista I (estrofes 2 a 6), com emenda do Copista VIII	
FORMA	Forma poética: Romance	Forma musical: Estrófica (A)
	Métrica: 7-7-7-7	Melodia: αβγδ
	Rima: xaxa'	
CONCORDÂNCIAS	Folha volante do século XVI ¹⁷⁶	
POÉTICAS	<p>1 <i>Riberas de Duero arriba cabalgan dos zamoranos; las armas llevan blancas, caballos rucios rodados,</i></p> <p>2 <i>con sus espadas ceñidas y sus puñales dorados, sus adargas a los pechos y sus lanzas en las manos,</i></p> <p>3 <i>ricas capas aguaderas por ir más disimulados, y por un repecho arriba arremeten los caballos;</i></p> <p>4 <i>que, según dicen las gentes, padre e hijo son entre ambos. Palabras de gran soberbia entre los dos van hablando:</i></p> <p>5 <i>que se matarán con tres, lo mesmo harán con cuatro, y se cinco les saliesen, que no les huirían el campo;</i></p> <p>6 <i>con tal que no fuesen primos, ni menos fuesen hermanos, ni de la casa del Cid, ni de sus paniaguados,</i></p> <p>7 <i>ni de las tiendas del rey, ni de sus leales vasallos; de todos los otros que haya salgan los más esforzados.</i></p> <p>8 <i>Tres condes lo han oído, todos tres eran cuñados. – Atendédnos, caballeros, que nos estamos armando.»</i></p> <p>9 <i>Mientra los condes se arman, el padre al hijo ha hablado: – ¿Tú bien vees, hijo mío, aquellos tablados altos</i></p> <p>10 <i>donde dueñas y doncellas nos están de allí mirando? Si lo haces como bueno, serás dellas muy honrado;</i></p> <p>11 <i>si lo haces como malo, serás dellas ultrajado. Más vale morir con honra, que no vivir deshonorado,</i></p> <p>12 <i>que el morir es una cosa que ha cualquier nacido es dado.» Estas palabras diciendo, los condes han allegado;</i></p> <p>13 <i>a los encuentros primeros, el viejo uno ha derrocado. Vuelve la cabeza el viejo, vido al hijo mal tratado;</i></p> <p>14 <i>arremete para allá, y otro conde ha derribado. El otro, desde esto vido, vuelve riendas al caballo; los dos iban en su alcance, en Zamora lo han cerrado.</i></p>	

Romance do ciclo de El Cid, com diversas versões diferentes.¹⁷⁷ Na 2.^a parte do CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 3v-4v, foi registada outra versão do romance, idêntica à do CANCIONEIRO DE PARIS apenas até à estrofe 4 inclusive.

Os primeiros 4 versos são citados por Camões na sua Carta II.¹⁷⁸

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 72
		MORAIS1986, n.º LXX

¹⁷⁶ Segundo PHBP, n.º 1428.

¹⁷⁷ Cf. MICHAËLIS1871, n.ºs 59-62. Alguns autores consideram que pertence ao ciclo do Cerco de Zamora (cf. DUMANOIR2016, p. 130).

¹⁷⁸ CAMÕES1970, p. 1110.

- X dalha dẽ cima del cielo,
es el chiquito
aũq̃ lo ueis fer mortal,
es jnfinito/
- dalha del feno del padre
es uenido
a nasçer de vgẽ madre
q̃ ha escogido/
por cūplir lo prometido,
el chiquito
aũq̃ lo ueis fer mortal,
es jnfinito¹⁷⁹
- no os espante verle eftar
en el fuelo
q̃ alhi tiene a fu mãdar
todo el cielo
vino por darnos cõfuelo
el chiquito
y aun q̃ lo ueis fer mortal,
es jnfinito
- 1 *De allá del seno del padre
es venido
a nacer de virgen madre
que ha escogido,
por cumplir lo prometido,
el chiquito;
aunque lo veis ser mortal,
es infinito.*
- 2 *No os espante verle estar
en el suelo,
que allí tiene a su mandar
todo el cielo.
Vino por darnos consuelo,
el chiquito,
y aunque lo veis ser mortal,
es infinito.*

COPISTAS Música: Copista VI
Texto sob a música: Copista VI (mote e glosa 1)
Texto: Copista VI (glosa 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-4-7-4 | 7-3-7-3 : 7-3-7-4
Rima: xABA | cdcd:dABA | efef:fABA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδ | α'δ : α'δ : αβγδ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 73
MODERNAS MORAIS1986, n.º 21
FERREIRA2008, n.º 24
Gravação musical: FENTROSS2000, faixa 15
ILDOLCIMELO2008, faixa 7
VOZESALFONSINAS2008, disco 1, faixa 14
SETELÁGRIMAS2011, faixa 5

¹⁷⁹ O mote e a 1.ª glosa foram escritos sob a música.

- X quã baxo aposentas
o mûdo perdido
tan alto foñ
q̃ a uerte es venido/ .2.
- cõ tus falsos fueros
los baxos êpinas
cõ leies pphanas
los altos jndignas
sabiêdo q̃ yerras,
publicas q̃ atinas
y dizes q̃ ganas
aviêdo p̃dido .2.¹⁸⁰
- o mûdo traidor
p̃dido pphano
fî pienfas no piêfes
questuuo ê tumano
dar baxo aposento
al Rei soberano
por quel ab eterno
lo tuuo escogido
- aquel q̃ oy nasce
es flũma jufticia
descubre tus faltas
tu arte y nequicia
tus redes tus manhas
tu grãde malicia
fin nada temerte
las ha cõfũdido
- mas fî tu deforden
los juftos afrêta
y a los jnjustos
muj largo aposenta
cõ mucha razon
y muj cierta cuêta
les quita aposiêto
el Rei ques nascido/
- 1 *Con tus falsos fueros
los baxos empinas,
con leyes profanas
los altos indignas;
sabiendo que yerras
publicas que atinas,
y dizes que ganas
habiendo perdido.*
- 2 *O mundo traidor,
perdido, profano,
si piensas, no pienses
que estuvo en tu mano.
Dar baxo aposento
al rey soberano
porque él ab eterno
lo tuvo escogido.*
- 3 *Aquel que hoy nace
es suma justicia;
descubre tus faltas,
tu arte y nequicia,
tus redes, tus mañas,
tu grande malicia;
sin nada temerte,
las ha confundido.*
- 4 *Mas si tu desorden
los justos afrenta,
y a los injustos
muy largo aposenta,
con mucha razón
y muy cierta cuenta
les quita aposento
el rey que es nacido.*

COPISTAS Música: Copista VI
 Texto sob a música: Copista VI (mote e glosa 1)
 Texto: Copista VI (glosas 2 a 4)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 5-5-5-5 | 5-5-5-5 : 5-5-5-5
 Rima: xaxa | xxbx:xbxa | xcxc:xcxa | xdx:xdxa |
 xexe:xexa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδγ'δ | α'δ' : α'δ' : αβγδγ'δ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 74
MODERNAS MORAIS1986, n.º 22
 Gravação musical: BÜNDGEN2006, faixa 11

¹⁸⁰ O mote e a 1.ª glosa foram escritos sob a música.

- X fenhora del mûdo
prícefa de uida,
feais de tal hijo
ẽ buenaora parida/
- aquel foberano
fupmo fõr
.p fûma bõdad
uécido damor
de uos toma el traje
de mãfo pastor,
.p q̃ del no huya
la oueja pdida¹⁸¹
- del huerto cerrado
de vuestras êtranhas
aquel hazedor
de fantas hazanhas
fãlio diffraçado
cõ ropas eſtranhas
del ffer q̃ alos ſantos
da gloria cûplida
- por vos virgen fanta
podemos dezir
el hõbre comiẽca
de nueuo a biuir
q̃ antes fu uida
fue ſiempre morir
cõ grãdes foſpiros
por ver nueva vida
- trocamos por vos
pefar ẽ plazer
y ſiempre y ganar
y nũca perder
pobreza ẽ riqueza
ygnorãcia ẽ fãber
la hãbre en hartura
la muerte ẽ la uida
- Señora del mundo,
princesa de vida,
seáis de tal hijo
en buen'ora parida.*
- 1 *Aquel soberano,
supremo señor,
por suma bondad
vencido de amor,
de vos toma el traje
de manso pastor,
por que del no huya
la oveja perdida.*
- 2 *Del huerto cerrado
de vuestras entrañas
aquel hazedor
de santas hazañas
salió disfrazado
con ropas estrañas
del ser que a los santos
da gloria cumplida.*
- 3 *Por vos, virgen santa,
podemos dezir:
el hombre comienza
de nuevo a bivar,
que antes su vida
fue siempre morir,
con grandes sospiros
por ver nueva vida.*
- 4 *Trocamos por vos
pesar en placer,
y siempre ganar
y nunca perder;
pobreza en riqueza,
ignorancia en saber,
la hambre en hartura,
la muerte en la vida.*

¹⁸¹ O mote e a 1.ª glosa foram escritos sob a música.

COPISTAS	Música: Copista VI	
	Texto sob a música: Copista VI (mote e glosa 1)	
	Texto: Copista VI (glosas 2 a 4)	
FORMA	Forma poética: Vilancete	Forma musical: A BBA
	Métrica: 5-5-5-5 5-5-5-5 : 5-5-5-5	Melodia: αβγδ αδ' : αδ' : αβγδ [rondel]
	Rima: xaxa xbx:xbxa xcxc:xcxa xdx:xdxa xexe:xexa	
CONCORDÂNCIAS	PESQUERA1554, f. 135r	
POÉTICAS	<p><i>Señora del mundo, princesa de vida, seáis de tal hijo en buen'ora parida.</i></p> <p>1 <i>Del huerto cerrado de vuestras entrañas, aquel hazedor de tantas hazañas salió disfrazado con ropas estrañas del ser que a los santos de gloria cumplida.</i></p> <p>Señora del mundo, etc.</p> <p>2 <i>Por vos, virgen santa, podemos dezir: el hombre comiença de nuevo a bivar, que de antes su vida fue siempre morir, con grandes sospiros por ver nueva vida.</i></p> <p>Señora del mundo, etc.</p> <p>3 <i>Trocamos, por vos, pesar en plazer, un siempre ganar por nuestro perder, pobreza en riqueza, innorancia en saber, la hambre en hartura, la muerte en la vida.</i></p> <p>Señora del mundo, etc.</p>	

As glosas 2-4 do CANCIONEIRO DE PARIS coincidem, com variantes pouco significativas, com as glosas do do cancionero religioso integrado em PESQUERA1554. Este impresso indica, de forma clara, que o mote deve ser cantado entre cada glosa, como um refrão.

No CANCIONERO SEVILLANO DE NUEVA YORK, há um vilancete em língua portuguesa “acastelhanada”, em que um fidalgo português tece louvores à Virgem Maria em primeira pessoa, e cujo mote parece derivar do poema do CANCIONEIRO DE PARIS:¹⁸²

*Sejais muito en bora
princesa de vida,
sejais muito en bora
de un fillo parida.*

¹⁸² FRENK&AL, n.º 295, p. 191.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 75 MORAIS1986, n.º 23 MORAIS2002, n.º 17
	Gravação sonora:	HADDEN1992, faixa 19 STOWE&SPRING1993, faixa 1 MORAIS1994, faixa 11 LESNE1995, faixa 5 FENTROSS2000, faixa 2 WAVERLYCONSORT2002, faixa 15 BÜNDGEN2006, faixa 26 ILDOLCIMELO2008, faixa 19 SAVALL2008, disco 1, faixa 26 SETELÁGRIMAS2008, faixa 4 SAVALL2008, disco 1, faixa 26; disco 2, faixa 14 FRISCH2010, disco 2, faixa 12 SAVALL2011, faixa 13 SAVALL2012, faixa 11 PIFFARO2012, faixa 25 FIGUERAS2014, faixa 3 SETELÁGRIMAS2015, faixa 3

No verso 6 da glosa 3, Morais leu «*que*» em lugar de «*fue*».

- A Super flumina babilonis ij
 jlic sedimus et flerimus
 dum Recordaremur^[X] tui sion~~ne~~¹⁸³
- 1 *Super flumina Babylonis,
 illic sedimus et flerimus,
 dum recordaremur tui, Sion.*

COPISTAS Música: Copista I, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista I (texto completo)
 Texto: (completo sob a música)

FORMA Forma musical
 Externa: Estrófica (A)
 Melodia: αβγδ

CONCORDÂNCIAS Trata-se do primeiro verso do salmo 137.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 76
 MODERNAS

77. O GLORIOSA DOMINA

- A O gloriosa dñā
 exelsa super siderae
 qui te creavit provide^[X] 184
 lactasti^[X] sacro ubere¹⁸⁵
- 1 *O gloriosa Domina,
 excelsa super sidera,
 qui te creavit provide
 lactasti sacro ubere.*
- Quod eua tristeis abstulit^[X]
~~abstulit~~ tu pedis almo germine^[X]
~~almo germine~~
 jmtrent ut astra flebiles^[X]
 celi fenestra facta est~~et~~
- 2 *Quod Eva tristis abstulit,
 tu reddis almo germine;
 intrent ut astra flebiles,
 caeli fenestra facta es.*
- Tu pedis^[X] alti janua
 et porta lucis fulgida
 uitam datam per uirguinē
 gentes Redemptes~~et~~ plaudite
- 3 *Tu regis alti janua
 et porta lucis fulgida;
 vitam datam per Virginem,
 gentes redemptae, plaudite.*
- gloria tibi dnē
 qui natus est deuirgine
 cum patre samcto spū^[X] 186
 jm sempiterna gloria^[X] secula^[X]
- 4 *Gloria tibi, Domine,
 qui natus es de Virgine,
 cum Patre et Sancto Spiritu
 in sempiterna saecula.*
- Amen
- Amen.

COPISTAS Música: Copista I, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista I (estrofe 1)
 Texto: Copista I (estrofes 2 a 4), com emendas do Copista VI

FORMA Forma musical
 Externa: Estrófica (A)
 Melodia: αβγδ

CONCORDÂNCIAS Hino de Venanzio Fortunato (530-607).

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 77
 MODERNAS

¹⁸³ Texto escrito sob a música.

¹⁸⁴ Esta palavra parece ter sido escrita sobre outras letras que foram rasuradas, agora ilegíveis.

¹⁸⁵ A primeira estrofe foi registrada sob a música.

¹⁸⁶ Estas letras parecem ter sido escritas sobre outras letras que foram rasuradas, agora ilegíveis.

A Esta trabalhosa uida
que passo triste e padeço
eu a quis eu a mereço¹⁸⁷

E ja que a culpa e minha
seja ho dano tambem
pois não conheci o bem
no tempo em que ho tinha
Se a mais mal uenha asinha
que ajmda he pouco ho ã padeço
pera ho muyto que mereço

*Esta trabalhosa vida,
que passo triste e padeço,
eu a quis, eu a mereço.*

1 *E já que a culpa é minha,
seja o dano também,
pois não conheci o bem
no tempo em que o tinha.
Se há mais mal, venha asinha,
que ainda é pouco o que padeço
pera o muito que mereço.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaa | bccb:baa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 78
MODERNAS MORAIS1986, n.º 24

No verso 1 da glosa 1, Morais leu «Esa» por «E ja».

OBSERVAÇÕES O f. 92v estava preparado para uma peça a 1 voz, não tendo indentação para a voz intermédia.

¹⁸⁷ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes. Apenas a voz intermédia tem o «E» inicial no primeiro verso.

A *mis*^[X] sospiros despertad¹⁸⁸

1 *Mis sospiros, despertad*
[esta mi pesada pluma,
y prestadle facultad
para que de la verdad
diga siquiera la suma.
Y vos, mi ravia ravisosa,
hazed mi lengua verbosa,
derramando sus terrores,
ca de los repreensores
la hallo muy temerosa.]

Gómez Manrique
 (1412-1490)

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (*incipit*)
 Texto: sem texto

FORMA Forma poética: Copla real
 Métrica: 7-7-7-7-7 : 7-7-7-7-7
 Rima: a [baab : ccddc]

Forma musical: Estrófica (AA)
 Melodia: αβγδε : αβγδε

CONCORDÂNCIAS CANCIONERO GENERAL, ff. 37r-42v

POÉTICAS

Comiençan las obras de Gómez Manrique,
 y esta primera es una que hizo a la muerte
 del Marqués de Santillana, Iñigo López de
 Mendoza

1 *Mis sospiros, despertad*
esta mi pesada pluma,
y prestalde facultad
para que de la verdad
diga siquiera la suma.
Y vos, mi ravia ravisosa,
hazed mi lengua verbosa,
derramando sus terrores,
ca de los reprehensores
la hallo muy temerosa.

2 La grande benivolencia
 manda que la pluma tienda,
 mas la falta de prudencia,
 y la mi ruda elocuencia,
 me tiran luego la rienda.
 Con todo, me determino
 proseguir este camino
 para mí, por trabajoso;
 en comienço tan dubdoso,
 socorra el poder divino.

[continua]

Longo poema, escrito em em copla real, que Gómez Manrique dedicou ao Marqués de Santillana.
 O Copista I escreveu apenas o *incipit*. O texto completo encontra-se no CANCIONERO GENERAL (ff. 37 e ss.)
 e também nas seguintes fontes:¹⁸⁹

- Biblioteca Menéndez y Pelayo, ms. 78 (ff. 17r-37r)
- Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 7817 (ff. 88v-110v), ms. 10047 (ff. 1v-10r) e ms. 22335 (*Cancionero de Barrantes*, f. 77v-83v)
- Biblioteca Real, ms. 1250 (ff. 139v-173r)
- Biblioteca Universitária de Salamanca, ms. 1865 (ff. 92r-114v) e ms. 2763 (f. 13r-24r)
- Houghton Library, Harvard University, fMS Sp 97 (*Cancionero Oñate-Castañeda*, ff. 267v-278v)

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 79
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 25

¹⁸⁸ O *incipit* foi escrito sob a música de cada uma das vozes. Sob a voz superior, o Copista VI raspou as letras «is» e escreveu «mis».

¹⁸⁹ Segundo SEVERIN-MAGUIRE, ID1708.

- A *ha*^[Z] ja sofrido tamto el alma mia
que no basta sofrimento ni cordura
pera emcubrir mi mal como solía¹⁹⁰
- Haga ja su ofiçio la locura
pasge el secreto de mis emtranhas
~~pois~~^[Z] ~~ues~~ tanto ~~uer~~ deseas mi desuétura
- J sepa el mumdo quam estranhas
som las sim pazones que me ~~azes~~ ^{às} hecho^[Z]
trastornamdo me el seso com t^{us} manhas
- Z *Enchíste*me de esperanças todo el pecho
ñ nunca tu fauor me faltaria
afsegurandome en fin todo despecho.
- 1 *Ha ya sufrido tanto el alma mía
que no basta sufrimiento ni cordura
para encubrir mi mal como solía.*
- 2 *Haga ya su oficio la locura,
rasgue el secreto de mis entrañas,
pues tanto deseeas mi desventura.*
- 3 *Y sepa el mundo cuan estrañas
son las sinrazones que me has hecho,
trastornándome el seso con tus mañas.*
- 4 *Henchíste me de esperanças todo el pecho,
que nunca tu fama me faltaría,
asegurándome en fin todo despecho.*
- [5] *[Ansí tornado en llanto mi alegría,
y en dolor y pesar, cuanto esperaba
que me dicesse descanso algún día.*
- [6] *¡O, cuantas vezes, triste, me negava,
con sus llorosas lagrimas llorando,
dándome a entender quien las causava!*
- [7] *Ansí me fui cuitado engañando,
sin procurarlo yo que ella amasse
hasta que la amé, a mi desamando.*
- [8] *¡O señora, quién pudiesse, y que osasse
dezir la causa de mi perdimiento
sin que te ofendesse ni enojasse!,*
- [9] *por dar algún alivio a mi tormento
y desengañar un engañado
que piensa de bivar siempre contento.*
- [10] *¡O, triste de aquel que está confiado,
pensando que no avrá para el olvido!
Pues, sepa, ha de ser también olvidado.*
- [11] *Y pues tan sinrazón yo lo he sido,
ninguno tenga de si confiança,
que esta me tiene muerto, y destruido.]*

¹⁹⁰ A primeira estrofe foi escrita sob a música de cada uma das vozes.

COPISTAS	Música: Copista I	
	Texto sob a música: Copista I (estrofe 1) Texto: Copista I (estrofes 2 e 3), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (estrofe 4)	
FORMA	Forma poética: Terça-rima	Forma musical: Estrófica (A)
	Métrica: 10-11-10 10-10-10 9-10-10 11-10-11 Rima: aba bcb cdc dad	Melodia: αβγγ'
CONCORDÂNCIAS	ANTT2209, ff. 121r-121v	
POÉTICAS	Elegia	
	1 <i>Ha ya tanto sofrido el alma mía que no basta sofrimento ni cordura para encobrir mi mal como solía.</i>	
	2 <i>Haga ya su oficio la locura, resgue nel secreto de mis entrañas pues que tanto deseas mi desventura.</i>	7 <i>Ansí me fui cuitado engañando, sin procurarlo yo que ella amasse hasta que la amé, a mi desamando.</i>
	3 <i>Sepa ya todo el mundo cuan estrañas son las sinrazones que me ha hecho trastornándome el pecho con tus mañas.</i>	8 <i>¡O señora, quién pudiesse, y que osasse dezir la causa de mi perdimiento sin que te ofendesse ni enojasse!,</i>
	4 <i>Enchísteme de esperanças todo el pecho y que nunca tu favor me faltaría, assegurándome en fin todo despecho.</i>	9 <i>por dar algún alivio a mi tormento y desengañar un engañado que piensa de bivar siempre contento.</i>
	5 <i>Ansí tornado en llanto mi alegría, y en dolor y pesar, quanto esperava que me dicesse descanso algún día.</i>	10 <i>¡O, triste de aquel que está confiado, pensando que no avrá para el olvido! Pues, sepa, ha de ser también olvidado.</i>
	6 <i>¡O, cuantas vezes, triste, me negava, con sus llorosas lagrimas llorando, dándome a entender quien las causava!</i>	11 <i>Y pues tan sinrazón yo lo he sido, ninguno tenga de si confiança, que esta me tiene muerto, y destruido.</i>
A correspondência exacta (salvo algumas pequenas variantes) das estrofes do CANCIONEIRO DE PARIS com as primeiras 4 estrofes da elegia do ms. ANTT2209 permite completar o poema do nosso cancionero.		
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 80
		MORAIS1986, n.º 26
	Gravação sonora:	BÜNDGEN2006, faixa 7
OBSERVAÇÕES	Único poema do CANCIONEIRO DE PARIS com versos de métrica italiana («arte maior»).	

- A *no^[Z] piensen^[Z] que adacabar
mal tão fuerte
aunque me acabe la muerte¹⁹¹*
- No piensen que ha de acabar
mal tan fuerte,
aunque me acabe la muerte.*
- La muerte ~~puede~~ acabará^[Z]
la uida que lo sostiene
mas la causa domde uiene
dentro em mi alma ira
Adomde siempre^[Z] estara
j tão fuerte
que no le acabe la muerte
- 1 *La muerte acabará
la vida que lo sostiene,
mas la causa donde viene
dentro en mi alma irá,
adonde siempre estará,
y tan fuerte,
que no le acabe la muerte.*
- Z *A la muerte le cõuiene
no seguir tràs este mal
q̃ segun ès imortal
en uano uerna si uiene
Si outro medio no tiene
mal tàn fuerte
no se acaba con la muerte.*
- 2 *A la muerte le conviene
no seguir tras este mal,
que según es inmortal,
en vano verná, si viene.
Si otro medio no tiene
mal tan fuerte,
no se acaba con la muerte.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (mote e glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosa 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-3-7 | 7-7-7-7 : 7-3-7
Rima: xAA | bccb:bAA | deed:dAA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 45v-46 (n.º 7)
POÉTICAS

*No piensen que ha de acabar
mal tan fuerte,
aunque me acabe la muerte.*

- 1 *La muerte acabará
la vida que me sostiene,
mas la causa de do viene
dentro en mi alma irá,
adonde siempre estará,
y tan fuerte
que no le acabe la muerte.*

A glosa 1 do poema do CANCIONEIRO DE PARIS coincide com a glosa única no CANCIONEIRO DE ELVAS, com algumas variantes pouco significativas.

¹⁹¹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 45v-46r (*No piensen que ha de acabar*, n.º 7)

A mesma peça foi registada no CANCIONEIRO DE ELVAS, com os valores reduzidos a metade e signo de mensuração C, e com algumas variantes rítmicas pouco significativas.

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 81
MORAIS1986, n.º 27
Gravação sonora: LIMA&AL2000, faixa 21 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)
FERNÁNDEZ2002, faixa 13 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)

A *de^[Z] mi uemtura quexoso
de quẽ magrauío¹⁹² cõtêto
de mi pemedio dudoso
mas no de mi pdimemto^{193 194}*

*De mi ventura, quexoso;
de quien me agravió, contento;
de mi remedio, dudoso,
mas no de mi perdimiento.*

Es esta duda muy cierta
por ques mi uentura tal
que domde ~~abiue~~ mi mal
esta la esperança muerta
Com quãto uiuo q̃xoso
no tanto como comtêto
por quel pemedio dudoso
buscole mi pdimemto /.

1 *Es esta duda muy cierta,
porque es mi ventura tal,
que, donde bive mi mal,
está la esperança muerta.
Concuanto bivo quexoso,
no tanto como contento,
porque el remedio dudoso
buscóle mi perdimiento.*

X *bien se yo q̃ mi uẽtura
esta es y esta ha fido
q̃ para quedar pdido
me mostro vuestra figura
y aũ q̃ delha q̃xofo
no tanto como cõtêto
q̃ fiel remedio es dudoso
no lo es mi pdimiẽto*

2 *Bien sé yo que mi ventura
esta es y esta ha sido,
que para quedar perdido
me mostró vuestra figura.
Y aunque della quexoso,
no tanto como contento;
que si el remedio es dudoso,
no lo es mi perdimiento.*

COPISTAS Música: Copista I, com emendas do Copista VI
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1); Copista VI (glosa 2)

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abab | cddc:abab | effe:abab

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CACIONERO DE ÉVORA, f. 10v (n.º 31)¹⁹⁵
POÉTICAS

CACIONERO DE BELÉM, f. 72r (n.º 16)

*De mi ventura, quexoso;
de quien me agora, contento;
de mi remedio, dudoso,
mas no de mi perdimiento.*

*De mi ventura, quexoso;
de quien me agora, contento;
de mi remedio, dudoso,
mas no de mi perdimiento.*

1 *Esta duda es muy cierta,
porque es mi ventura tal
que, adonde vive mi mal,
está la espessura muerta.
Con quanto vivo quexoso,
no tanto como contento,
porque el remedio dudoso
busca el mi perdimiento.*

1 *Concuanto vivo quexoso,
no tanto como contento,
que el remedio dudoso
buscóle mi perdimiento.
Con esta duda muy cierta,
porque es mi ventura tal
que, donde vive mi mal,
está la esperança muerta.*

A glosa 1 do poema do CACIONEIRO DE PARIS coincide com a glosa única no CACIONEIRO DE ÉVORA, salvo algumas variantes. A mesma glosa aparece ainda no CACIONEIRO DE BELÉM, mas com a ordem das mudanças e da volta erroneamente trocada.

¹⁹² Sob a voz superior: «~~quien~~^[X] meagrauío»

¹⁹³ Sob a voz superior: «pdim^{to}»

¹⁹⁴ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

¹⁹⁵ Segundo ASKINS1965.

O poema foi glosado por Diogo Brandão no CANCIONEIRO GERAL (f. 93v) e por Pedro de Andrade Caminha («cantiga alheia»).

Para outras concordâncias, cf. ASKINS1965, p. 117 e DEVOTO1994, n.º 133, p. 53.

CONCORDÂNCIAS
MUSICAIS

CANCIONERO DE BELÉM, f. 72r (*De mi ventura quexoso*, n.º 16)

The musical score is written in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass). The second system has two staves, with a 's.' (soprano) marking above the treble staff and a 'Fine' marking above the treble staff. The third system has two staves, with a 'D.C. al Fine' marking to the right of the staves.

A mesma peça foi registada no CANCIONEIRO DE BELÉM, quase exactamente como no CANCIONEIRO DE PARIS, com uma única variante rítmica na voz intermédia e o uso do *signum congruentiae*.

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 82
MORAIS1986, n.º 28
Gravação sonora: MORAIS88 (versão do CANCIONEIRO DE BELÉM)

¹⁹⁶ PRIEBSCHE1898, n.º 268, p. 252.

- A *Vn^m^[Z] nueuo dolor me mata
crudo j fiero
j quãto¹⁹⁷ peor¹⁹⁸ me trata
mas le quero^{199 200}*
- Un nuevo dolor me mata,
crudo y fiero,
y cuanto peor me trata,
más le quiero.*
- Tratame comenemigo
siendo pordido por el
quem fue~~ra~~ nũca tão cruel
algũ^[Z] tão ṽdadero amigo
e aum que uejo que me mata
por el me muero
j quãto p̃eor me trata, mas le quero.
- 1 *Trátame como enemigo
siendo perdido por él,
quien fue nunca tan cruel
algún verdadero amigo.
Y aunque veo que me mata,
por él me muero,
y cuanto peor me trata,
más le quiero.*
- Tratame com tal estremo
este mi nueuo dolor
que aq̃lho que mes p̃eor
es lo me~~jo~~nos^[Z] que del temo
de suerte me desbarata
q̃ me muero /.
j quãto p̃eor me trata, mas le q̃ro
- 2 *Trátame con tal estremo
este mi nuevo dolor
que aquello que me es peor
es lo menos que dél temo
De suerte me desbarata
que me muero,
y cuanto peor me trata,
más le quiero.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosas 1 e 2), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete Forma musical: A | BBA
Métrica: 7-3-7-3 | 7-7-7-7 : 7-3(4)-7-3 Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]
Rima: abAB | cddc:abAB | edde:abAB

CONCORDÂNCIAS O mote é citado no *Auto do Desembargador* de António Prestes (publ. 1587).²⁰¹
POÉTICAS Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 83
MODERNAS MORAIS1986, n.º 29

No verso 5 da glosa 2, Morais leu «desbarato» em lugar de «desbarata».

¹⁹⁷ Sob a voz intermédia: «quamto»

¹⁹⁸ Sob a voz intermédia: «pior»

¹⁹⁹ Sob a voz superior: «q̃ro»

²⁰⁰ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²⁰¹ LOPES1587, f. 64.

A Snōra^[Z] aun^m que²⁰² no os²⁰³ miro
sabe dios
que²⁰⁴ quātas²⁰⁵ uezes sospiro
son^m por uos²⁰⁶

*Señora, aunque no os miro,
sabe Dios
que cuantas vezes sospiro,
son por vos.*

J aun^m que muero por ~~uos~~ uer
ja no oso de os mirar
por no dar que sospechar
a quien lo desea saber
J por esto numca os miro
j sabe dios / que quātas uezes sospiro
som por uos /.

1 *Y aunque muero por os ver,
ya no oso de os mirar,
por no dar que sospechar
a quien lo dessea saber.
Y por esto nunca os miro;
y sabe Dios
que cuantas vezes sospiro,
son por vos.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-3-7-3 | 7-7-7-7 : 7-3-7-3
Rima: abAB | cddc:abAB

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδ | δ'ε : δ'ε : αβγδ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 60v-61r (n.º 22)

POÉTICAS

*Señora, aunque nos os miro,
sabe Dios
que cuantas vezes sospiro,
son por vos.*

1 *Aunque muero por os ver,
ya no oso de os mirar,
por no dar que sospechar
a quien lo dessea saber.
Por esto nunca os miro;
y sabe Dios
que cuantas vezes sospiro,
son por vos.*

A glosa 1 do poema do CANCIONEIRO DE PARIS coincide com a glosa única no CANCIONEIRO DE ELVAS.

²⁰² Sob a voz inferior: «q̃»

²⁰³ Sob a voz intermédia: «aũ que no^[Z] os»

²⁰⁴ Sob a voz superior: «q̃»

²⁰⁵ Sob a voz intermédia: «quamtas»

²⁰⁶ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

The musical score is written for voice and lute in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff, with a 'Fine' marking above the treble staff. The third system has a treble and bass staff, with a 'D.C. al Fine' marking to the right of the treble staff.

A mesma peça foi registada no CANCIONEIRO DE ELVAS, com algumas variantes, notavelmente maior ornamentação da voz intermédia.

EDIÇÕES MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 84
MORAIS1986, n.º 30
Gravação sonora: LIMA&AL2000, faixa 4 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)

A Deuos^[Z] ey de mī qexoso²⁰⁷
 deuos por que sois esquiva²⁰⁸
 ey de mī qenūca²⁰⁹ ⁊ bīua
 semi mal deziros oso²¹⁰⁻²¹¹

*De vos y de mí quexoso:
 de vos porque sois esquiva,
 y de mí que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

Quamdo estoy de uos ausente
 alho me ~~de~~ gram coraçom
 j piemso que ~~st~~soi^[Z] presente
 em a^[Z] ~~dise~~ziros^[Z] mi pasiom
 mas uestro gesto sañoso
 j presumçiom tão altiua
 me azen~~m~~ que nūca uiua
 se mi mal desiros oso

1 *Cuando estoy de vos ausente,
 hállome gran coraçón
 y pienso que estoy presente
 a deziros mi pasión.
 Mas vuestro gesto sañoso
 y presunción tan altiua
 me hazen que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

Pedro Álvarez de Osorio
 (c.1463-1505)

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (mote), com emendas do Copista VIII
 Texto: Copista I (glosa 1), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Cantiga
 Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
 Rima: abbA | cdcd:abbA

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CACIONERO DE LA COLOMBINA, ff. 51v-52r
 POÉTICAS

MP617, ff. 164v/151v-165r/152r (n.º 129)

*De vos y de mí quexoso:
 de vos porque sois esquiva,
 y de mí que nunca biva
 si dezir mi mal os oso.*

Canción del Marqués de Astorga
*De vos y de mí quexoso:
 de vos porque sois esquiva,
 y de mí que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

1 *Cuando soy de vos ausente,
 fállome gran coraçón
 y pienso que soy presente
 en deziros mi pasión.
 Mas vuestro gesto sañoso
 y presunción tan esquiva
 me faze que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

1 *Cuando estoy de vos ausente,
 hállome gran coraçón
 y pienso que estoy presente
 a deciros mi pasión.
 Mas vuestro gesto gracioso
 y presunción muy esquiva
 me hazen que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

CACIONERO DE PALACIO, ff. 60v-61r (n.º 22)

CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 43v-44r (n.º 5)

*De vos y de mí quexoso:
 de vos porque sois esquiva,
 de mí porque nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

*De vos y de mí quexoso:
 de vos porque sois esquiva,
 y de mí que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

1 *Cuando soy de vos ausente,
 hállome gran coraçón
 y pienso que soy presente
 a deziros mi pasión.
 Mas vuestro gesto sañoso
 y presunción muy esquiva
 me hazen que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

1 *Cuando estoy de vos ausente,
 hallo en mí gran coraçón
 y pienso que estoy presente
 a deziros mi pasión.
 Mas vuestro gesto hermoso
 y presunción tan altiua
 me haze que nunca biva
 si mi mal deziros oso.*

²⁰⁷ Sob a voz superior: «quexoso»

²⁰⁸ Sob a voz inferior: «esqueyua»

²⁰⁹ Sob a voz intermédia: «quenūca»

²¹⁰ Sob a voz inferior: «dezir ⁊ os oso»

²¹¹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

O poema encontra-se em diversos cancioneiros portugueses e espanhóis, mas nunca com mais do que uma glosa, com poucas variantes.

A atribuição a «Marqués de Astorga», no manuscrito MP617, refere-se ao segundo detentor desse título, Pedro Álvarez de Osorio (c. 1463-1505).²¹²

Os versos do mote são parodiados num poema de Rui Lopes no CANCIONEIRO GERAL com uma menção do seu cantar (f. 161r):

‘De vós e de mim queixoso’
o tenor ouvi cantar:
de vós porque sois forçoso;
de mim que são tão gotoso
que nunca pude apiloar.

Também Gil Vicente faz uma referência explicitamente musical à cantiga nas *Cortes de Júpiter* (1521):²¹³

Irá mui cara e altiva
cantar-lhe-á um desditoso
‘De vos y de mí quexoso:
de vos porque sois esquivá’

Para outras concordâncias, cf. DEVOTO1994, n.º 141, pp. 54-55.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 43v-44r (*De vos y de mí quexoso*, n.º 5)

The image shows a musical score for a piece from the Cancioneiro de Elvas. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is in 2/4 time. The second system includes a 'Fine' marking. The third system includes a 'D.C. al Fine' instruction. The score is written in a style typical of early printed music.

A mesma peça foi registada no CANCIONEIRO DE ELVAS, com algumas variantes, notavelmente maior ornamentação da voz intermédia.

A composição musical sobre o mesmo poema no CANCIONERO DE LA COLOMBINA, CANCIONERO DE PALACIO e no manuscrito BOLONHA16, da autoria de Juan Urreda, não tem qualquer relação com a dos cancioneiros portugueses.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 85
		MORAIS1986, n.º 31
	Gravação sonora:	KÖYHÄTRITARIT1992, faixa 25 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)
		FERNÁNDEZ2002, faixa 14 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)
		BÜNDGEN2006, faixa 13

Ao contrário da indicação do texto musical original, na transcrição musical de Morais fez-se iniciar o segundo verso das mudanças no compasso 35, em vez de no compasso anterior.

²¹² BOASE1998, pp. 107 e 123-125.

²¹³ VICENTE1965, p. 1003.

A [M]i querer tão²¹⁴ os quiere
mui graciosa dõnzella
que por uos pena j muere²¹⁵
sim de uos tener q̃relha^{216 217}

*Mi querer tanto os quiere,
muy graciosa donzella,
que por vos pena y muere
sin de vos tener querella.*

De domzelha tão hermosa
a mi me comuẽ calhar
por no dar que sospechar
a muchos enesta cosa
mas es tão lo que os quiero
muy graciosa domzelha
que por ueros peno j muero
sim de uos tener querella

1 *De donzella tan hermosa
a mí me conviene callar,
por no dar que sospechar
a muchos en esta cosa;
mas es tanto lo que os quiero,
muy graciosa donzella,
que por veros peno y muero
sin de vos tener querella.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1)

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abAB | cddc:a'bA'B

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδε | ζβ' : ζβ' : αβγδε [híbrida]

CONCORDÂNCIAS CACIONERO DE PALACIO, ff. 19v-20r (n.º 29)
POÉTICAS

*Mi querer tanto os quiere,
muy graciosa donzella,
que por veros mi vida muere
y de vos no tiene querella.*

1 Tanto sois de mi querida
con amor y lealtad
que de vos non sé que diga
viendo vuestra honestidad.
Si mi querer tanto vos quiere,
cáusalo que sois tan bella,
que por vos mi vida muere
y de vos no tiene querella.

Uma outra glosa ao mesmo mote aparece no CACIONERO DE PALACIO e, incompleta, no CACIONERO DE LA COLOMBINA (ff. 48v-49r).

CONCORDÂNCIAS A composição musical sobre o mesmo poema no CACIONERO DE LA COLOMBINA e CACIONERO DE
MUSICAIS PALACIO, da autoria de Enrique de París, não tem qualquer relação com a do CACIONEIRO DE PARIS.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 86
MODERNAS MORAIS1986, n.º 32

²¹⁴ Sob a voz superior: «tanto»

²¹⁵ Sob a voz superior: «que por ueros peno j muero».

²¹⁶ Sob a voz intermédia: «sim tener deuos q̃relha»

²¹⁷ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

- A Vos^[Z] sañ amaltratar-me
jo a quereros²¹⁸ como os quiero
qual se cansara²¹⁹ primero²²⁰
- Cosa es muy desigoal
ey pazom no lo pequiere
que queráis tamanho mal
a qujen~~me~~^[Z] tam~~to~~to bien~~me~~ uos q̃re
Ueo que mi alma se muere
j que acabara primero
daquelho que jo os quiero /.
- Z Cierta soi q̃ mi querer
de os q̃rer no cansará,
ni espero q̃ cessará
yamàs ṽro aborreçer,
y aunq̃ no espere uẽçer
uençere con lo q̃ os quiero
en no me cansar prjmero
- 1 Cosa es muy desigual
y razón no lo requiere,
que queráis tamaño mal
a quien tanto bien os quiere.
Veo que mi alma se muere
y que acabará primero
daquello que yo os quiero.
- 2 Cierta soy que mi querer
de os querer no cansará,
ni espero que cessará
jamás vuestro aborrecer.
Y aunque no espere vencer,
venceré con lo que os quiero,
en no me cansar primero.

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosa 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaa | bcbc:caa | deed:daa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

²¹⁸ Sob a voz intermédia: «q̃reros»

²¹⁹ Sob a voz intermédia: «q̃l se cāsara»

²²⁰ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

CONCORDÂNCIAS
POÉTICAS

CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL, ff. 98r-98v

*Vos, señora, a aborrecerme,
yo a quereros como os quiero;
¿cuál se cansará primero?*

- 1 Dexaros yo de querer,
no pueda, ni quiera Dios;
ni yo tengo más poder,
aunque me aborrezcáis vos.
Porfiemos bien los dos:
queriéndoos como os quiero,
vos os cansaréis primero.

A glosa do CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL é diferente das glosas do CANCIONEIRO DE PARIS, mas partilha a mesma estrutura e estilo, e pode ser usada para completar o poema do nosso cancionero.

Outras fontes mais tardias registam glosas de diferente estrutura.²²¹

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 87
MORAIS1986, n.º 33
Gravação sonora: HADDEN1992, faixa 13
LESNE2000, faixa 6
BÜNDGEN2006, faixa 25
LUCIN2012, faixa 7

As transcrições de Reynaud e Morais apresentam um erro crucial: dão as 3 vozes a começar o verso «yo a quereros» em simultâneo quando, no texto musical original, a voz inferior inicia este verso antes das outras vozes. Tal erro, que causa uma sucessão de dez (!) 5.^{as} paralelas consecutivas, foi infelizmente reproduzido nas gravações sonoras que existem desta peça.

²²¹ Para referência destas fontes, cf. DEVOTO1994, n.º 602, p. 103.

- A *Desque*^[Z] jo te ui joanilha
piemso que perdi²²² la uida
por que toda se me oluida²²³
- Desque yo te vi, Juanilla,
pienso que perdí la vida
porque toda se me olvida.*
- Ja no emtiendo em mi ganado
ni se si lo lleua el pio
ni si haze^[Z] calor si y frío
Ni si y uoy si esto y parado
Ja deuo destar finado
por que aquel que tiene uida
~~no~~ tanto delha^{no} se oluida
- 1 *Ya no entiendo en mi ganado,
ni sé si lo lleva el río,
ni si haze calor, si frío,
ni si voy, si estoy parado.
Ya devo de estar finado,
porque aquel que tiene vida
tanto della no se olvida.*
- Z *y quãdo en la espesura
con tu ganado te uj
luego senti q̃ de tj
naçeria mi tristura,
Desde niña en tu figura
harto fuè bien conoçida
la perdiçion de mj ujda*
- 2 *Y cuando, en la espessura,
con tu ganado te vi,
luego sentí que de ti
nacería mi tristura.
Desde niña, en tu figura
harto fue bien conocida
la pérdida de mi vida.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosa 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaa | bccb:baa | deed:daa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL, ff. 52v-53r
POÉTICAS

*Desque yo te vi, Juanilla,
pienso que perdí la vida
porque todo se me olvida.*

- 1 *Ya no entiendo en mi ganado,
ni sé si lo lleva el río,
ni si haze calor, ni frío,
ni si voy o si estoy parado.
Ya devo de estar finado,
porque aquel que tiene vida
tanto de sí no se olvida.*

A glosa do CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL coincide, com pequenas variantes pouco significativas, com a glosa 1 do CANCIONEIRO DE PARIS.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 88
MODERNAS MORAIS1986, n.º 34
Gravação sonora: BÜNDGEN2006, faixa 20

No verso 5 da glosa 2, Morais leu «miña» em lugar de «niña». No verso 1 do mote, Morais emenda ainda «desque» para «desde que», sem fundamento; a palavra «desque» está dicionarizada na língua castelhana.

²²² Sob a voz superior: «pdi»

²²³ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

A *Dipues^[2] uienes delhaldena
asi mimgo²²⁴ dios teualga
Syeme uiste alha pascoala²²⁵*

*Di, pues vienes de l'aldea,
assí, Mingo, Dios te vala,
si me viste allá Pascuala.*

*Por que desde el primero dia
que neste prado la ui
no torno mas por aqui
a pastar como solia
ni me ueras alegria
miemtras mi uemtura mala
me detiene alha pascoala*

1 *Porque desde el primero día
que en este prado la vi,
no tornó más por aquí
a pastar como solía.
Ni me veras alegría
mientras mi ventura mala
me detiene allá Pascuala.*

*Busco todos los lugares
buenos para apasentar
Sim numca poder alhar
sino tristezas j pezares
por tu fe si alha tornares
asi mimgo dios te ualga
que agas por uer a pascoala/.*

2 *Busco todos los lugares
buenos para apacentar
sin nunca poder hallar
sino tristezas y pesares.
Por tu fe, si allá tornares,
assí, Mingo, Dios te vala,
que hagas por ver a Pascuala.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosas 1 e 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaa | bccb:bba | deed:daa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS O mote foi glosado por Pedro de Andrade Caminha («A este vilancete alheio»).²²⁶ Diogo Bernardes compôs uma versão ao divino.²²⁷

*Di, pues vienes de Belén,
assí, Mingo, Dios te vala,
viste el niño, y la zagala.*

O último verso do mote é citado no *Auto da Avé Maria* de António Prestes (publ. 1587).²²⁸

Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 89
MORAIS1986, n.º 35
Gravação sonora: NEVEL1994, faixa 9
NEVEL1996, faixa 15
BÜNDGEN2006, faixa 2
LUCIN2012, faixa 10

Por lapso ou engano, Morais não separou as palavras «di» e «pues» no primeiro verso, o que levou muitos a interpretarem erroneamente estas palavras como significando «depois», como se verifica nas traduções dos livretes dos álbuns discográficos.

²²⁴ Sob a voz intermédia: «memgo»

²²⁵ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²²⁶ PRIEBSCHE1898, n.º 431, p. 424.

²²⁷ BERNARDES1622, f. 16r.

²²⁸ LOPES1587, f. 6r.

A	Como pasare la siepa gentil sepana j morena ²²⁹	<i>¿Cómo pasaré la sierra, gentil serrana y morena?</i>
	Quamdo la q̃ro pasar pues es de ti meapartar atrás me sien nto to tornar como quiẽ ua por arena gentil sepana j morena	1 <i>Cuando la quiero passar, pues es de ti me apartar, atrás me siento tornar, como quien va por arena, gentil serrana y morena.</i>
	Como pasare mesquino que no se doua el camino j tengo perdido el tino por que mas mal se me ordena gentil sepana j morena	2 <i>¿Cómo pasaré, mesquino, que no sé do va el camino, y tengo perdido el tino porque más mal se me ordena, gentil serrana y morena?</i>

COPISTAS Música: Copista I, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista I (mote)
 Texto: Copista I (glosas 1 e 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7 | 7-7-7 : 7-7
 Rima: a'A | bbb:aA | ccc:aA

Forma musical: A | BBBA
 Melodia: aβ | α : α : α : aβ [rondel]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS O vilancete (com variante no 1.º verso: «*Por do passaré la sierra*») é cantado em *Triunfo do Inverno* de Gil Vicente (1529), com glosas de estrutura diferente.²³⁰

Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 90
 MORAISS1986, n.º 36

²²⁹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²³⁰ VICENTE1965, p. 1202

<p>A $\dot{y}o^{[Z]}$ sonhaua que me ablaua^[X] ²³¹ la \tilde{q}^{232} morio que jo mas \tilde{q} a m\tilde{i} le $\tilde{q}ria$ e dezia le yo^{233} mal sinna medio do no aj $\dot{p}emedio$ v$\tilde{e}ga^{234}$ jala jguoaladora²³⁵ m^{te} ^{236 237}</p>	<p>1 <i>Yo soñava que me hablava</i> <i>la que murió</i> <i>que yo más que a mí le quería</i> <i>y dezále yo:</i> «<i>Mal sin medio</i> <i>do no hay remedio,</i> <i>venga ya</i> <i>la igualadora muerte.»</i></p>
---	---

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (texto completo)
 Texto: (completo sob a música)

FORMA Forma poética: Livre
 Métrica: 7-4-7-6 : 3-5-3-6
 Rima: abab : ccxx

Forma musical: Estrófica (A)
 Melodia: $\alpha\beta\gamma\delta : \epsilon\zeta\eta\theta$

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 91
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 37
 Gravação sonora: HADDEN1992, faixa 22
 STOWE&SPRING1993, faixa 11
 CONTINENSPARADISI2006, faixa 19

²³¹ Sob a voz inferior: «ablaua»

²³² Sob a voz inferior: «que»

²³³ Sob a voz intermédia: «jo»

²³⁴ Sob a voz inferior: «venga»

²³⁵ Sob a voz inferior: «jigualadora»

²³⁶ Sob a voz intermédia: «muerte»

²³⁷ O texto completo foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

A *An~~m~~tonilha^[Z] es desposada
agotelo juan~~m~~ a saber
Juriasan~~m~~²³⁸ no puede ser²³⁹*

Que jo u~~y~~ tu amtonilha
desposarse de dom^o
com um zagal dela uilha
no te pomga marauilha
que todo se puede azer
Juria dez no puede ser

*Antonilla es desposada,
hágotelo, Juan, a saber.
– ¡Juriasan, no puede ser!*

1 – [Mira Juan lo que te digo,
que yo vi tu Antonilla
desposarse de domingo
con un zagal de la villa.
No te ponga maravilla,
que todo se puede hazer.
– ¡Juriadiez, no puede ser!

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-8-7 | [7]-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaA | [b]cb'c:caA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | αδ : αδ : αβγ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 48v-49r (n.º 10)
POÉTICAS

*Antonilla es desposada,
hágotelo, Juan, a saber.
– ¡Mi fe, no puede ser!*

1 – Mira Juan lo que te digo,
que yo vide tu Antonilla
desposársete domingo
con un zagal de la villa.
No te ponga maravilla,
que todo se puede hazer.
– ¡Juro a tal no es de crer!

CANCIONERO DE PALACIO, ff. 217v-218r (n.º 312)

*Antonilla es desposada,
hágotelo, Juan, saber.
– ¡Juradiez, no puede ser!*

1 – No seas tan rebellado,
que yo la vi desposar,
y mucho de su cantar
vi el lugar regozijado;
y a Toribio, el desposado,
vi atestado de plazer.
– ¡Juradiez, no puede ser!

2 – A los grandes brinquejones
que davan en el portal,
nos encontramos yo y Pascual
por medio de los garçones.
Comimos picatostones
y diéronnos a beber.
– ¡Juradiez, no puede ser!

A glosa única do CANCIONEIRO DE ELVAS coincide com a glosa 1 do poema do CANCIONEIRO DE PARIS e permite completá-la com o verso em falta. O poema sobre o mesmo mote no CANCIONERO DE PALACIO, atribuível a Juan del Encina,²⁴⁰ tem glosas diferentes.

Outras glosas, atribuídas a Don Pedro de Castilla, encontram-se no CANCIONERO DEL BRITISH MUSEUM, f. 89v.

²³⁸ Sob a voz inferior: «Juriadiez»

²³⁹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²⁴⁰ FIGUERAS 1965, vol. 3-B, n.º 312, p. 414.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 48v-49r (*Antonilla es desposada*, n.º 10)

The musical score is written for a single melodic line and a lute accompaniment. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system contains two measures. The second system contains two measures, with the first measure marked with a 's' (soprano) and the second measure marked with a 'Fine' and a repeat sign. The third system contains two measures, with the second measure marked with 'D.C. al Fine'.

A mesma peça foi registada no CANCIONEIRO DE ELVAS, com algumas variantes, notavelmente maior ornamentação das vozes intermédia e inferior.

A peça do CANCIONERO DE PALACIO não tem relação com a dos cancioneros portugueses.

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 92
MORAIS1986, n.º 38

A Pois^[Z] tudo tam pouco dura
 como pasado prazer
 jso me da ter uêtura
 como deixala de ter

Acabase com a uida
 juntamente mal e bem
 e quem melhor dita tem
 tem mais penada partida
 e pois he cousa ~~sabyda~~ segura^[Z]
 que tudo fim a day
 jso me da ter uemtura
 como deixala de ter

*Pois tudo tão pouco dura
 como passado prazer,
 isso me dá ter ventura
 como deixá-la de ter.*

1 *Acaba-se, com a vida,
 juntamente mal e bem;
 e quem melhor dita tem,
 tem mais penada partida.
 E pois é cousa segura
 que tudo fim há de haver,
 isso me dá ter ventura
 como deixá-la de ter.*

Cristóvão Falcão ?
 (c.1515-1557)

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (mote)
 Texto: Copista I (glosa 1), com emenda do Copista VIII

FORMA Forma poética: Cantiga
 Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
 Rima: abAB:cddc:abAB

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

*Pois tudo tão pouco dura
como passado prazer,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

1 *Acaba-se, com a vida,
juntamente mal e o bem;
e quem maior dita tem,
tem mais penada partida.
E pois é cousa segura
que tudo fim há de haver,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

2 *Nunca vi contentamento
durar em nenhum estado,
e vi dar muito tormento
lembrança do bem passado;
pois mágoa e pouca dura
a refega do prazer,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

3 *É tão breve em si a vida,
que tudo lhe corresponde;
o prazer se nos esconde
ou tem breve despedida.
E pois são de pouca dura
a vida e o prazer,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

4 *A tristeza e o tormento
sempre vi em mim sobejo,
e não vi contentamento
que não viesse a desejo.
Como a vida não é segura
e dura pouco o prazer,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

5 *Toda a discrição consiste
em saber homem, com cedo,
que nenhum prazer faz ledado
pois o ser da vida é triste.
Se a vida não é segura
e os gostos não têm ser,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

6 *Estilo da natureza
é prazer vir de passada,
e o pesar e a tristeza
fazer connosco morada.
E pois tão pouco segura
é a vida e o prazer,
isso me dá ter ventura
como deixá-la de ter.*

A glosa do CANCIONEIRO DE PARIS coincide com a glosa 1 do poema sobre o mesmo mote no CANCIONERO DE FERRARA, tentativamente atribuído a Cristóvão Falcão por Carolina Michaëlis.²⁴¹ A mesma estrofe aparece em fontes mais tardias, com glosas de Fernão Rodrigues Lobo “Soropita” (CANCIONEIRO FERNANDES TOMÁS, f. 85v) e um autor anónimo (CAMINHA-AL1797, vol. 1, p. 192).

Existe uma versão castelhana deste mote, com glosas em diversos cancioneros poéticos espanhóis.²⁴²

*Pues el bien tan poco dura
y presto se va el plazer,
eso me da haver ventura
que dexarla de tener.*

O primeiro verso é citado no *Auto do Desembargador* (publ. 1587) de António Prestes.²⁴³

EDIÇÕES MODERNAS Texto musical: REYNAUD1968, n.º 93
MORAIS1986, n.º 39

No verso 3 da glosa 1, Morais leu «dito» em lugar de «dita».

Na sua transcrição musical, Morais substituiu as semibreves dos compassos 40-41 por mínimas, sem qualquer indicação editorial.

²⁴¹ Cf. Volume 1, §1.3.4. *Datação*.

²⁴² Cf. PINTACUDA2005, pp. 361-362 (n.º 80).

²⁴³ LOPES1587, f. 69v.

A	Soy ^[Z] sepanica juemgo dela estremadura sy ^{eme} ualera uemtura ²⁴⁴		<i>Soy serranica y vengo de la Estremadura; ¡si me valerá ventura!</i>
	Vien ^{ngo} lhena de tristura ^[Z] com soledad dela siepa do mi madre me destiepa siemdo mi naturaleza atal crueza, j pasi ^{om} tan ^m dura sy ^{eme} ualera uemtura	1	<i>Vengo llena de tristeza, con soledad de la sierra, do mi madre me destierra, siendo mi naturaleza. A tal crueza y pasión tan dura, ¡si me valerá ventura!</i>
	No puedo alhar pezom pera comsolarme enesto sino que a sido mi gesto causa de mi perdi ^{om} que descrici ^{om} , ^[Z] bastara <i>bastará</i> ^[Z] ni que cordura a pemediar mi tristura	2	<i>No puedo hallar rezón pera consolarme en esto, sino que ha sido mi gesto causa de mi perdición. ¿Qué discreción bastará, ni que cordura, a remediar mi tristura?</i>

COPISTAS	Música: Copista I Texto sob a música: Copista I (mote) Texto: Copista I (glosas 1 e 2), com emendas do Copista VIII		
	FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 4-8-7 7-7-7-7 : 4-5-7 Rima: xaA bccb:baA deed:daa	Forma musical: A BBA Melodia: αβγ δε : δε : αβγ [virelai]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	No CANCIONERO DE UPPSALA, ff. 24v-25r (n.º 30), há uma composição sobre poema com o mesmo mote, mas glosas de diferente estrutura métrica. Não foram encontradas outras concordâncias.		
CONCORDÂNCIAS MUSICAIS	A peça do CANCIONERO DE UPPSALA com o mesmo mote não tem relação com a do CANCIONEIRO DE PARIS.		
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 94 MORAIS1986, n.º 40		
	Gravação sonora: CONTINENSPARADISI2006, faixa 10 No verso 6 da glosa 2, Morais leu «hará» em lugar de «bastará».		

²⁴⁴ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

A	Quien m ^[Z] uiese aquel dia quãdo quãdo saliase mi alma uida ^[Z] ²⁴⁵ de tamto danho ²⁴⁶	1	¡Quién viesse aquel día cuando, cuando saliessse mi vida de tanto daño!
	Quien m uiese los anhos pasados pasados Si quiera cõ emganhos agalardonados	2	Quién viesse los años passados, passados, siquiera con engaños agalardonados.
	Quexase mi uida porque ueio ueio toda perçebida contra mi deseo	3	Quexase mi vida porque veo, veo toda percibida contra mi desseo.
	Ho mi esperamça perdida perdida para que es mudãça emtã n ^[Z] triste uida	4	Ho mi esperança perdida, perdida; ¿para que es mudança en tan triste vida?
	porque jo uos quiero tamto tamto que si a dios q̃rêdo seria samto	5	Porque yo vos quiero tanto, tanto que si a Dios querendo, seria santo.

COPISTAS	Música: Copista I Texto sob a música: Copista I (estrofe 1), com emendas do Copista VIII Texto: Copista I (estrofes 2 a 5), com emendas do Copista VIII		
FORMA	Forma poética: Trovas Métrica: 5-5(3)-5(6)-5(4) Rima: aba'b' cdcd efef gege hihi	Forma musical: Estrófica (A) Melodia: αβγδ	
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	O mote, com ligeiras variantes, foi glosado por Sá de Miranda («A este cantar alheio»).^247 Margit Frenk identificou alguns motes populares semelhantes.^248 Não foram encontradas outras concordâncias.		
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 95 MORAIS1986, n.º 41 Gravação sonora: NEVEL1994, faixa 11 Na sua transcrição musical, Morais optou por acrescentar notas às vozes intermédia e inferior em alternativa à eliminação do sol repetido na voz superior (cf. nota 1 na nossa transcrição).		
OBSERVAÇÕES	Margit Frenk considerou o mote de origem popular.^249		

²⁴⁵ Sob a voz inferior: «uida»

²⁴⁶ A estrofe 1 foi escrita sob a música de cada uma das vozes.

²⁴⁷ MICHAËLIS1885, n.º 136, p. 447.

²⁴⁸ FRENK2003, n.º 870A, B e C.

²⁴⁹ *Idem*, *ibidem*.

A Minina^[Z] dos olhos ydes
porque me nam²⁵⁰ vedes²⁵¹

*Minina dos olhos verdes,
porque me não vedes?*

Z Vedeme ãora,
olhai ã uos ueio,
e ã meu desejo
creçe de ora ã ora,
Serdes crua agora
não he dolhos uerdes
pois ã me não uedes,

1 Vede-me, senhora,
olhai que vos vejo,
e que meu desejo
crece de hora em hora.
Serdes crua agora
não é de olhos verdes,
pois que me não vedes.

Olhai ã padeço
por uosos amores,
olhaj mñhas dores
vede o ã vos peço,
olhos ã eu conheço
graciosos e uerdes,
porã me não uedes,

2 Olhai que padeço
por vossos amores;
olhai minhas dores,
vede o que vos peço.
Olhos que eu conheço,
graciosos e verdes,
porque me não vedes?

Elles uerdes são,
e tem por usança,
na cor esperança,
e nas obras não,
vossa condição
não hê d'olhos uerdes,
pois ã me não uedes

3 Eles verdes são,
e têm por usança
na cor esperança
e nas obras não.
Vossa condição
não é de olhos verdes,
pois que me não vedes.

(Luís de Camões [glosa 3])
(c.1524-1580)

²⁵⁰ Sob a voz superior: «nã»

²⁵¹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

COPISTAS	Música: Copista I (versões <i>a</i> e <i>b</i>) Texto sob a música: Copista I (mote) Texto: Copista VIII (glosas 1 a 3)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-5 5-5-5-5 : 5-5-5 Rima: aA bccb:baA deed:daA fggf:faA	Forma musical: A BBA Melodia: (<i>a</i> e <i>b</i>) αβγδ α'ε : α'ε : αβγδ [híbrida]
CONCORDÂNCIAS	CAMÕES1595, ff. 164r-164v	
POÉTICAS		

Outra, alheio
Minina dos olhos verdes,
porque me não vedes?

Próprias [de Luís de Camões]

1 *Eles verdes são*
e têm por usança
na cor esperança
e nas obras não.
Vossa condição
não é d'olhos verdes
porque me não vedes.

2 Isenções a molhos,
que eles dizem terdes,
não são de olhos verdes
nem de verdes olhos.
Sirvo de giolhos
e vós não me credes.
Porque me não vedes?

3 Haviam de ser
por que possa vê-los,
que uns olhos tão belos
não se hão de esconder.
Mas fazeis-me crer
que já não são verdes
porque me não vedes.

4 Verdes não o são
no que alcanço deles;
verdes são aqueles
que esperança dão.
Se na condição
está serem verdes,
porque me não vedes?

A glosa 3 do CANCIONEIRO DE PARIS coincide com a glosa 1 do poema de Luís de Camões sobre o mesmo mote.

Não encontramos concordâncias para as outras glosas.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 96 (versão <i>a</i>) e 97 (versão <i>b</i>) MORAIS1986, n.º 42 (versão <i>a</i>) e 43 (versão <i>b</i>) FERREIRA2008, vol. 2, n.º 30 (versão <i>a</i>)
	Gravação sonora: NEVEL1996, faixa 11 BÜNDGEN2006, faixa 19 VOZESALFONSINAS2008, disco 1, faixa 17 SETELÁGRIMAS2012, faixa 3

OBSERVAÇÕES	Peça com duas versões polifônicas, com ligeiras variantes rítmicas e melódicas. Margit Frenk considerou o mote de origem popular. ²⁵²
-------------	---

²⁵² FRENK2003, n.º 362.

A	ya ^[Z] nòam ²⁵³ quiero ^[Z] ser pastora nimenos tener zagal ja que ²⁵⁴ serca uiene el mal ²⁵⁵	<i>Ya no quiero ser pastora, ni menos tener zagal, ya que cerca viene el mal.</i>
	Muy lexos de mi uemtura muy serca de mi dolor muy am margo el sabor por causa de mi tristura no lheges atamta dura uida pues eres mortal jaque serca uiene el mal.	1 <i>Muy lexos de mi ventura, muy cerca de mi dolor, muy amargo el sabor por causa de mi tristura. No llegues a tanta dura, vida, pues eres mortal, ya que cerca viene el mal.</i>

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (mote), com emendas do Copista VIII
 Texto: Copista I (glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
 Rima: xaA | bccb:baA

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδ | α'β' : α'β' : αβγδ [rondel]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.
 POÉTICAS

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 98
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 44
 Gravação sonora: BÜNDGEN2006, faixa 1
 LUCIN2012, faixa 6

²⁵³ Sob a voz intermédia: «*não*»

²⁵⁴ Sob a voz inferior: «*q̃*»

²⁵⁵ O mote foi escrito sob a música da cada uma das vozes.

A *Em^[Z] uida de tamtos danhos²⁵⁶
forçado e desesperar²⁵⁷
pois uos nã²⁵⁸ uejo mudar
cô a mudãça dos anõs²⁵⁹*

*Em vida de tantos danos,
forçado é desesperar,
pois vos não vejo mudar
com a mudança dos anos.*

~~Enganos temdes em guanos
hum prazer tras hum prazer
tudo asi uejo mudar
e não se mudão meus danos
com a mudamça dos anos~~

Z *Ja não poso cujdar al,
comjgo tenho assêtado,
q̃ dais ao tẽpo cujdado
de me acreçẽtar meu mal,
Mil cautelas, mjl enganos
cõtra uos querja buscar,
para poderuos mudar,
mas não cõsẽtẽ meus danos*

1 *Já não posso cuidar al,
comigo tenho assentado;
que dais ao tempo cuidado
de me acrecentar meu mal.
Mil cautelas, mil enganos,
contra vós queria buscar
para poder-vos mudar,
mas não consentem meus danos.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote), com emendas do Copista VIII
Texto: Copista I (glosa); Copista VIII (glosa alternativa)

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abba | cddc:abba

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδδ' | εζ : εζ : αβγδδ' [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.²⁶⁰
POÉTICAS

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 99
MODERNAS MORAIS1986, n.º 45

OBSERVAÇÕES O Copista I escreveu uma glosa demasiado curta para a estrutura musical correspondente, pelo que optámos por considerar apenas a glosa do Copista VIII.

²⁵⁶ Sob a voz inferior: «danos»

²⁵⁷ Sob a voz inferior: «forçado he desperar»

²⁵⁸ Sob a voz intermédia: «não»

²⁵⁹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²⁶⁰ DEVOTO1994 (n.º 206, p. 60) menciona o CANCIONERO DE WOLFENBÜTTEL, f. 76v, mas o poema aí registado nada tem em comum com este senão um primeiro verso semelhante, em castelhano («En vida de tantos males / y de tanto desamor / acabar es lo mejor»).

A Nam^[2] uos acabeis tão cedo
pesares²⁶¹ não²⁶² me leixeis²⁶³
antes que macabeis²⁶⁴

*Não vos acabeis tão cedo;
pesares, não me leixeis
antes que me acabeis.*

Nam me leixes sepultado
em uida de tantos danos
acabay os tristes anões
em que uiuo tam penado
pesares este cuidado
temde o uos não me leixeis
antes que macabeis

1 *Não me leixeis sepultado
em vida de tantos danos;
acabai os tristes anos
em que vivo tão penado.
Pesares, este cuidado
tende-o vós; não me leixeis
antes que me acabeis.*

Bartolomeu Trosilho ?
(c.1500-1567)

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: xaA | bccb:baA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ÉVORA, f. 6r (n.º 15)²⁶⁵
POÉTICAS

Trosilho
*Não vos acabeis tão cedo,
prazeres, nem me leixeis
antes que me acabeis.*

O CANCIONEIRO DE ÉVORA regista apenas o mote deste poema (com a palavra «prazeres» em lugar de «pesares»), sem qualquer glosa, e atribui-o a «Trosilho», referindo-se possivelmente a Bartolomeu Trosilho (c.1500-1567), músico, compositor e mestre de capela de D. João III que, conjecturalmente, poderá também ser o autor da música.²⁶⁶

Segundo REYNAUD1968, há uma concordância no ms. 12-26-8/D.199 da Biblioteca de la Real Academia de Historia (f. 36v); não lográmos consultar este códice.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 100
MODERNAS MORAIS1986, n.º 46
Gravação sonora: BÜNDGEN2006, faixa 23

²⁶¹ Sob a voz superior: «pezares»

²⁶² Sob a voz intermédia: «nã». Sob a voz inferior: «nam»

²⁶³ Sob a voz superior: «uos acabeis me leixeis^[2]»

²⁶⁴ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²⁶⁵ Segundo ASKINS1965.

²⁶⁶ Cf. Volume I, §1.3.4. Datação.

A No^[Z] 267 ~~an~~des tan~~m~~ a~~u~~bopido^[Z]
 regozijate zagal
 quel biem~~n~~ uiene uerná^[Z] traz el mal²⁶⁸

Buelue sobre tu pebanho
 dexa la jmaginaçiom
 que tiene por comdiçiom
 hazer mal do no aj dānho
 que y pues eres emtemdido
 já deues saber zagal
 quiel biem uiene traz el mal

No andes tan aborrido,
 regozíjate zagal,
 que el bien verná tras el mal.

1 Buelve sobre tu rebaño,
 dexa la imaginación,
 que tiene por condición
 hazer mal do no hay daño.
 Y pues eres entendido,
 ya debes saber zagal
 que el bien viene tras el mal.

[2] [Que si te das a la pena,
 según la razón que tienes,
 pagarás la culpa ajena
 con lo mayor de tus bienes.
 No pongas esto en olvido,
 ni des plazer con tu mal
 a quien te ha parado tal]

COPISTAS Música: Copista I

Texto sob a música: Copista I (mote), com emendas do Copista VIII

Texto: Copista I (glosa 1)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
 Rima: abB | cddc:abB

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL, ff. 52r-52v

CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 44v-45r (n.º 6)

No andes tan aborrido,
 regozíjate zagal,
 que el bien verná tras el mal.

No andes tan aborrido,
 regozíjate zagal,
 que el bien verná tras el mal.

1 Buelve sobre tu rebaño,
 dexa la imaginación,
 que tiene por condición
 hazer mal do no hay daño.
 Y pues eres entendido,
 bien debes saber zagal
 que el bien viene tras el mal.

2 Que si te das a la pena,
 según la razón que tienes,
 pagarás la culpa ajena
 con lo mejor de tus bienes.
 No pongas esto en olvido,
 ni des plazer con tu mal
 a quien te ha parado tal.

1 Que si te das a la pena,
 según la razón que tienes,
 pagarás la culpa ajena
 con lo mayor de tus bienes.
 No pongas esto en olvido,
 ni des plazer con tu mal
 a quien te ha parado tal.

A glosa do CANCIONEIRO DE PARIS e a glosa do CANCIONEIRO DE ELVAS correspondem às glosas 1 e 2 do CANCIONEIRO DE WOLFENBÜTTEL, respectivamente, praticamente sem variantes; fazem, portanto, todas parte do mesmo poema.

²⁶⁷ Sob a voz superior: «~~an~~ Nô^[Z]»

²⁶⁸ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

CONCORDÂNCIAS MUSICAIS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 44v-45r (*No andes tan aborrido*, n.º 6)



A mesma peça foi registada no CANCIONEIRO DE ELVAS, com algumas variantes e com diferenças na notação mensural – a parte com métrica binária foi escrita com os mesmos valores, mas com signo C ; a parte com métrica ternária foi escrita com o mesmo signo 3 , mas valores duplicados em relação ao CANCIONEIRO DE PARIS.

EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 101 MORAIS1986, n.º 47
	Gravação sonora:	MADRIGALISTAS1977, lado B, faixa 4 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS) DINAMENE1993, faixa 20 (versão do CANCIONEIRO DE ELVAS)

Na voz superior, compasso 26 da nossa edição, a transcrição de Morais substituiu, sem qualquer indicação editorial, uma mínima com ponto (=semínima com ponto, na nossa transcrição) por uma semínima (=colcheia).

A [A]domdesta²⁶⁹ tu galhardia
memgoa
que no taqilhotras²⁷⁰ ja
como solia

*¿Adónde está tu gallardía,
Mengo? ¡ah!,
que no te aquillotras ya
como solía.*

Quamdo a plazer te dauas
com tu samponha sabrosa
no temias esta cosa
porq̃ notrato ocupauas
tu gala e tu loçania
se te ua
j no se sye uoluera/Como solia/.

1 *Cuando a plazer te davas,
con tu sampoña sabrosa,
no temías esta cosa
porque en otra te ocupavas.
Tu gala y tu loçanía
se te va,
y no sé si bolverá
como solía.*

Que se hizo de tu brío
tu brío e tu peposo
ja no saltas en el coso
ni te picas damorio
tu gala e tu loçania
se te ua
que no taquilhotras ja como solia/.

2 *¿Que se hizo de tu brío,
tu [brinco] y tu reposo?
Ya no saltas en el cosso,
ni te picas de amorío.
Tu gala e tu loçania
se te va,
que no te aquillotras ya
como solía.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosas 1 e 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 8-3-7-4 | 7-7-7-7 : 7-3-7-4
Rima: abbA | cddc:abbA | effe:abbA

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβ | γδ : γδ : αβ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Ver n.º 21: mesmo poema, com as mesmas glosas.
POÉTICAS

CONCORDÂNCIAS Ver n.º 21.
MUSICAIS

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 102
MODERNAS MORAIS1986, n.º 48

No verso 1 do mote, Reynaud e Morais leram «Dónde» em lugar de «Adónde». ²⁷¹
Ao contrário da indicação do texto musical original, a transcrição musical de Morais faz iniciar o 2.º verso do mote/volta na 2.ª nota do compasso 5, em vez de na nota anterior.

OBSERVAÇÕES Peça com 2 versões no CANCIONEIRO DE PARIS, uma monódica (n.º 21) e uma polifónica, com algumas variantes entre si.

²⁶⁹ Ao contrário da lição do Copista II na peça n.º 21 («dónde»), a primeira palavra desta versão do poema, registado pelo Copista I, seria certamente «adónde». Dois factos sustentam esta conclusão: (1) em todas as peças, o Copista I deixou sempre a inicial do *incipit* por escrever (excepto nos n.º 116 e 119); (2) A frase musical que corresponde às palavras «adónde está» (4 sílabas) é composta por 4 notas (na versão do Copista II, «dónde está», são apenas 3 notas).

²⁷⁰ Sob a voz intermédia: «traquilhostras»

²⁷¹ Cf. nota 269.

A	Ai ^[Z] dolor ay dolor quã ²⁷² mal metratas que ²⁷³ no me afloxas ni me matas ²⁷⁴	¡Ay dolor, cuán mal me tratas!, que no me afloxas ni me matas.
Z	Ni eres flaco, ni eres fuerte, ni dàs uida, ni dàs muerte, y tratasme de una suerte q̃ aun q̃ al alma disbaratas ni me afloxas ni me matas	1 Ni eres flaca, ni eres fuerte, ni das vida, ni das muerte, y trátasme de una suerte que, aunque al alma disbaratas, ni me afloxas ni me matas.
	Quando piensas dar-me uida yà yò la tengo perdida y mi alma està corrida pues nj la atas nj desatas, nj la afloxas, nj la matas,	2 Cuando piensas dar-me vida, ya yo la tengo perdida y mi alma está corrida, pues ni la atas, ni desatas, ni la afloxas, ni la matas.

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (mote)
 Texto: Copista VIII (glosas 1 e 2)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-8 | 7-7-7 : 7-7
 Rima: aA | bbb:aA | ccc:aA

Forma musical: A | BBA
 Melodia: aβγ | δε : δε : aβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.
 POÉTICAS

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 103
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 49
 Gravação sonora: ORO&PUSTILNIK2008, faixa 2

Perante o desfasamento entre a dimensão das glosas e da respectiva música (ver Observações), Reynaud preferiu deixar a música sem glosas e Morais optou por substituir o último verso de cada glosa pela repetição do mote.

OBSERVAÇÕES O texto não se adapta bem à música: a secção B, com duas frases melódicas, foi certamente composta para mudanças de 4 versos, mas as glosas que o Copista VIII registou só têm 2 versos. Na transcrição, optámos por atribuir um só verso às duas frases melódicas da secção B, o que obriga naturalmente a repetir várias vezes as mesmas palavras. A opção de Morais parece-nos altamente contestável e desadequada, não só porque atribui à secção B versos que pertencem à volta, mas sobretudo porque implica ignorar por completo o último verso de cada volta (!) e, em vez deste, repetir os versos do mote na secção A.

²⁷² Sob a voz intermédia: «quão»

²⁷³ Sob a voz superior: «q̃»

²⁷⁴ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

A	Bem ^[Z] sei que minha tristura não ²⁷⁵ pode ter alguũ ²⁷⁶ fim sem primeiro ho dar a myĩm ²⁷⁷	<i>Bem sei que minha tristura não pode ter algum fim sem primeiro o dar a mim.</i>
Z	Quer amor q̃ espere nelle e q̃ nisto paße o tempo, e uirá o prazer atempo q̃ não possa goftar delle, vede q̃ esperar aquelle ou se uirá m̃jnha fim, antes q̃ elle chegue a m̃jm, Jà m̃jnha pena mortal tã fora de m̃j me tẽ q̃ nẽ quero esperar bem nẽ posso iã temer mal, Ora uede estando tal q̃ maproueitarà o fim pois amor mo deu a m̃jm.	1 <i>Quer amor que espere nele e que nisto passe o tempo, e virá o prazer a tempo que não possa gostar dele. Vede que esperar aquele ou se virá minha fim antes que ele chegue a mim.</i> 2 <i>Já minha pena mortal tão fora de mim me tem, que nem quero esperar bem nem posso já temer mal. Ora vede, estando tal, que me aproveitará o fim, pois amor mo deu a mim?</i>

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (mote)
 Texto: Copista VIII (glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
 Rima: xaa | bccb:baa | deed:daa

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.
 POÉTICAS

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 104
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 50
 Gravação sonora: BÜNDGEN2006, faixa 24

No verso 4 da glosa 2, Morais leu «tener» em lugar de «temer».

Na sua transcrição musical, na voz superior, primeira nota do compasso 33, Morais dá sol em vez de lá, o que causa 5.^{as} paralelas.

²⁷⁵ Sob a voz intermédia: «nam». Sob a voz inferior: «nã»

²⁷⁶ Sob a voz intermédia: «algũ»

²⁷⁷ Sob a voz intermédia; «mim». Sob a voz inferior: «mĩ»

A *Já*^[Z] não poso ser cõtête²⁷⁸
 tenho aesperança pdida
 amdo pdido²⁷⁹ âtre²⁸⁰ a gête
 nẽ moyro²⁸¹ nẽ tenho uida²⁸²

*Já não posso ser contente,
 tenho a esperança perdida,
 ando perdido antre a gente,
 nem mouro nem tenho vida.*

Minha uemtura e tal
 Sãr pera uos ~~seruir~~ *querer*^[Z]
 que pera dobrar meu mal
 me tiram poder uos *y*
 asi uiuo descomtemte
 Sofremdo tam triste uida
 que amdo a fio dagemte
 perdido triste sem uida

1 *Minha ventura é tal,
 Senhora, por vos querer,
 que pera dobrar meu mal
 me tiram poder vos ver.
 Assi vivo descontente,
 sofrendo tão triste vida,
 que ando a fio da gente,
 perdido, triste, sem vida.*

COPISTAS Música: Copista I, com emendas do Copista VI
 Texto sob a música: Copista I (mote)
 Texto: Copista I (glosa), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Cantiga
 Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
 Rima: abab | cdcd:abab

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγδε | ζδ' : ζδ' : αβγδε [híbrida]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ÉVORA, ff. 8r-8v (n.º 24)

POÉTICAS

*Já não posso ser contente,
 tenho a esperança perdida,
 ando perdido antre a gente,
 nem mouro nem tenho vida.*

1 Nem descanso, nem repouso;
 meu mal cada vez sobeja;
 o que a minha alma deseja,
 não posso dizer, nem ousar.
 Assi vivo descontente,
 assaz dor entristecida;
 ando perdido antre a gente,
 nem mouro, nem tenho vida.

A glosa do CANCIONEIRO DE ÉVORA é distinta da do CANCIONEIRO DE PARIS, mas partilha a mesma estrutura e estilo, pelo que é possível que sejam do mesmo autor.

O mote (com variante em voz feminina, i.e., «perdida» em lugar de «perdido») é tentativamente atribuído à infanta Maria de Portugal (1521-1577) por Carolina Michaëlis.²⁸³

O mote foi glosado por Luís de Camões,²⁸⁴ Diogo Bernardes e Francisco de Sá de Meneses.²⁸⁵

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 105
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 51

²⁷⁸ Sob a voz superior: «contente»

²⁷⁹ Sob a voz superior: «perdido»

²⁸⁰ Sob a voz intermédia: «amtre»

²⁸¹ Sob a voz inferior: «mouro»

²⁸² O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²⁸³ Cf. Volume I, §1.3.4. *Datação*.

²⁸⁴ CAMÕES1970, p. 747.

²⁸⁵ MICHAËLIS1983, p. 57.

A Yo^[Z] tacomsejo pascual
que no cures daquel²⁸⁶ ualhe²⁸⁷
que jo me_pdi²⁸⁸ por buscalhe²⁸⁹

*Yo te aconsejo, Pascual,
que no cures de aquel valle,
que yo me perdí por buscalhe.*

Tiene el ualhe tal pomçonha
que el cordero que paçiere
de su yerua^[Z] e no muriere
uerle as cuberto de zRonha^[Z]
J porque tu eres zagal
ta comçejo que aq̃l ualhe
no precures por buscalhe

1 *Tiene el valle tal ponçoña
que el cordero que paciére
de su yerva y no muriere
verle has cubierto de roña;
y porque tú eres zagal,
te aconsejo que aquel valle
no precures por buscalhe.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: abb | cddc:abb

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 96v-97r (n.º 58)
POÉTICAS

*Yo te aconsejo, Pascual,
que no cures de tal valle,
que yo me perdí en buscalhe.*

A glosa do CANCIONEIRO DE PARIS permite completar o texto em falta no CANCIONEIRO DE ELVAS.
Não foram encontradas outras concordâncias.

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 96v-97r (*Yo te aconsejo Pascual*, n.º 58)
MUSICAIS

A mesma peça foi registada no CANCIONEIRO DE ELVAS, com apenas uma única nota variante.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 106
MODERNAS MORAIS1986, n.º 52

²⁸⁶ Sob a voz superior: «daq̃l»

²⁸⁷ Sob a voz superior: «valhe»

²⁸⁸ Sob a voz inferior: «perdi»

²⁸⁹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

- A Quem^[Z] quiser comprar hũa uida
em que²⁹⁰ uiue todo mal
darselha polo q²⁹¹ ual²⁹²
- E não lhe pareça a alguém
que se uende por perdida
por que he uida que da uida
a quãtos males lhe uem
deuese de cõprar bem
por que muito preço ual
quem pode com tanto mal
- esta uida que se^[Z] uende
hede calidade tal
que quãdo ~~ereçe~~ *lhe uem*^[Z] mais mal
em tão muito mais sestende
vida que já mais se pende
a nenhum golpe mortal
que uos parece que ual
- Z Ninhũa uã esperãça
crede q̃ se lhe afigura
nẽ ã cousas da uẽtura
tẽ algũa confiança
Eya sñres quẽ lança
em uida q̃ tão val
q̃ pode cõ todo mal
- 1 E não lhe pareça a alguém
que se vende por perdida,
porque é vida que dá vida
a quantos males lhe vêm.
Deve-se de comprar bem,
porque muito preço val
quem pode com tanto mal.
- 2 Esta vida que se vende
é de calidade tal
que, quando lhe vem mais mal,
então muito mais se estende.
Vida que jamais se rende
a nenhum golpe mortal,
que vos parece que val?
- 3 Ninhũa vã esperança
crede que se lhe afigura,
nem em cousas da ventura
tem algũa confiança.
Eia, senhores, quem lança
em vida que tanto val,
que pode com todo o mal?

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosas 1 a 2), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosa 3)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: abb | caac:cbb | dbbd:dbb | *effe:ebb*

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δγ' : δγ' : αβγ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 107
MODERNAS MORAIS1986, n.º 53

No verso 5 da glosa 3, Morais leu «E a» em lugar de «Eya».

OBSERVAÇÕES Eugenio Asensio comentou o poema.²⁹³

²⁹⁰ Sob a voz superior: «q̃»

²⁹¹ Sob a voz intermédia: «que»

²⁹² O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

²⁹³ ASENSIO1989, pp. 49-51.

A *Q^ujenem^[Z] te hizo juan^m²⁹⁴ pastor
sim gazajo²⁹⁵ ey^[Z] sin^m p^rlazer^[Z]
que²⁹⁶ ~~tt~~ alegre solias ~~a~~ ser^{297 298}*

Solia ~~a~~ ser que tenias
Alegres los pemsamētos
an^mse mudado los tienpos
j conelhos las alegrías
ja no eras^[Z] quien^m solias
quem te hizo sin^m p^rlazer^[Z]
que ~~tt~~ alegre solias ~~a~~ ser

*¿Quién te hizo, Juan pastor,
sin gasajo y sin plazer?,
que alegre solías ser.*

1 *Solía ser que tenias
alegres los pensamientos;
han se mudado los tiempos,
con ellos las alegrías.
Ya no eres quien solías;
¿quién te hizo sin plazer?,
que alegre solías ser.*

[2] *[Cuando solías tocar
el tu rabil dominguero,
veíate muy plazentero,
agora véote llorar.
Yo no puedo imaginar
quién te quitó el plazer,
que alegre solías ser.*

[3] *Solía ser que te rías,
y agora veo que lloras.
Pienso Juan que te enamoras,
pues passas tan negros días.
Gran gasajo me harías
en me hazer a saber
quién te quitó el plazer.*

[4] *– El plazer que tú me viste
todo fue vano y viento;
mostrava contentamento
por me dexar de ser triste.
Y pues me lo entendiste,
no te lo puedo esconder
que yo nunca tuve plazer.*

[5] *Y quando assí andava
créeme que tanto sentía
el reposo que mostraba
como el dolor que encubría.
Esta era el alegría,
de esta manera el plazer
con que me solías ver.]*

²⁹⁴ Sob a voz superior: «joan^m^[Z]»

²⁹⁵ Sob a voz superior: «guazajo»

²⁹⁶ Sob a voz intermédia: «q̃»

²⁹⁷ Sob a voz superior: «\$»

²⁹⁸ O mote foi escrito sob a música de cada umas das vozes.

COPISTAS	Música: Copista I Texto sob a música: Copista I (mote), com emendas do Copista VIII Texto: Copista I (glosa)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-7-7 7-7-7-7 : 7-7-7 Rima: xaA bccb:baA	Forma musical: A BBA Melodia: αβγ β'γ'β'γ' : αβγ [rondel]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	Ver n.º 4.	
CONCORDÂNCIAS MUSICAIS	Ver n.º 4.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 108 MORAIS1986, n.º 54	
OBSERVAÇÕES	Peça com 3 versões no CANCIONEIRO DE PARIS, duas monódicas (n.º 4a e 4b) e uma polifónica.	

A	<i>Pemsamdo</i> ^[Z] que se acabaua mi dolor ma ²⁹⁹ naído ³⁰⁰ otro maior ³⁰¹	<i>Pensando que se acabava</i> <i>mi dolor,</i> <i>me ha nacido otro mayor.</i>
	Questa es la comdiçiom del que en pena adacabar quamdo piemsa descansar tras doblarse ^[Z] supasiom am si tomo conclusiom mi dolor em ser cada uez maior	1 <i>‘questa es la condición</i> <i>dél que en pena ha de acabar,</i> <i>cuando piensa descansar</i> <i>tras doblarse su pasión.</i> <i>Ansi tomó conclusión</i> <i>mi dolor,</i> <i>en ser cada vez mayor.</i>
		[2] <i>[Lo peor es que si quiero</i> <i>más penas por acabarme,</i> <i>luego el mal quiere afloxarme</i> <i>por el remedio que espero.</i> <i>No bivo triste, ni muero,</i> <i>y mi dolor</i> <i>siento cada vez mayor.]</i>

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (mote)
 Texto: Copista I (glosa), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-3-7 | 7-7-7-7 : 7-3-7
 Rima: xAa | bccb:bAa

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβ | γβ' : γβ' : αβ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS Ver n.º 56.
 POÉTICAS

CONCORDÂNCIAS Ver n.º 56.
 MUSICAIS

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 109
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 55

OBSERVAÇÕES Peça com 2 versões no CANCIONEIRO DE PARIS, uma monódica (n.º 56) e uma polifónica.

²⁹⁹ Sob a voz superior: «me a»

³⁰⁰ Sob a voz inferior: «nasido»

³⁰¹ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

A Depois^[Z] que pasaste el pio
nimfa to~~udo~~ quanto³⁰² viste
so tu mamdo j senhorio³⁰³
lo pusiste³⁰⁴

Qual hombre se pudo alhar
q̃ em su barco te truxera
que gouernalhe supiera
ni mas apuerto lhear
obidiciote la mar
em la tiepa quanto uiste
so tu mamdo lo pusisty /.

*Después que passaste el río,
ninfa, todo cuanto viste,
so tu mando y señorío
lo pusiste.*

1 *Cuál hombre se pudo hallar
que en su barco te truxera,
que governalle supiera
ni más a puerto llegar.
Obidicióte la mar
en la tierra cuanto viste,
so tu mando y señorío
lo pusiste.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7-3 | 7-7-7-7 : 7-7-7-3
Rima: abAB | cddc:cbAB

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 110
MODERNAS MORAIS1986, n.º 56
Gravação sonora: BÜNDGEN2006, faixa 18

³⁰² Sob a voz superior: «q̃ato». Sob a voz intermédia: «quãto»

³⁰³ Sob a voz intermédia: «so tu mado j^[Z] senhorio j^[Z] mando». Sob a voz inferior: «so tu mado ey^[Z] senhorio»

³⁰⁴ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

A	Nam mespamto ³⁰⁵ ja de não porq̃ si nũca nação pera mim ³⁰⁶	<i>Não me espanto já de 'não', porque 'sim' nunca nasceu pera mim.</i>
	Ja me agora pesaria dalgun sin uirdes mādado por não uir acompanhado dum mal que mais sentiria Respomdame cada dia não por si que não ha mais pera mim	1 <i>Já me agora pesaria de algum 'sim' vir desmandado, por não vir acompanhado dum mal que mais sentiria. Responda-me cada dia 'não' por 'sim', que não há mais pera mim.</i>

COPISTAS Música: Copista I
 Texto sob a música: Copista I (mote)
 Texto: Copista I (glosa)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-3-7 | 7-7-7-7 : 7-3-7
 Rima: xaa | bccb:baa

Forma musical: A | BBA
 Melodia: αβγ | δε : δε : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 111
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 57

³⁰⁵ Sob as vozes superior e inferior: «mespasto».

³⁰⁶ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

- A Quero^[Z] mir morar al môte³⁰⁷
sola sin~~ma~~ mas³⁰⁸ cōpanhia³⁰⁹
que la ~~erua~~ sierra^[Z] j su agua fria³¹⁰
- Alhi uere su uerdura
las auesilhas camtar
j no me darão tristura
hotros cantos de pesar
mas todo quanto pensar^[Z]
emtão dulce companhia
me dara mas alegria
- J uere las zagaleias
com sus pusticos amores
q̃ no ~~usan~~ usan^[Z] quitar cejas
ni poner otras colores
mas sus ~~emseleentes amores~~ deleites maiores^[Z]
sam ~~banharse~~ lauar^[Z] cada dia
conel agua clara^[Z] ey^[Z] fria
- Z Verè los pobres pastores
defus cabañas cōtentos,
y no de tantos dolores
llenos tantos pēsamientos
porq̃ són màs los tormētos
q̃ nos çercan noche y dia
q̃ las gotas de agoa fria,
- Verè màs a los garçones
como luchan al dia sãto
y no uerè las passiones
de tantos q̃ hazen espãto
y passarè entretanto
mi uida por esta uja
hafta q̃ uenga aq̃l dia,
- Quiérome ir morar al monte
sola sin más compañía
que la sierra y su agua fría.
- 1 Allí veré su verdura,
las avesillas cantar,
y no me darán tristura
otros cantos de pesar;
mas todo cuanto pensar,
en tan dulce compañía,
me dará más alegría.
- 2 Y veré las zagalejas
con sus rústicos amores,
que no usan quitar cejas
ni poner otros colores;
mas sus deleites mayores
san lavarse cada día
con el agua clara y fría.
- 3 Veré los pobres pastores
de sus cabañas contentos,
y no de tantos dolores,
llenos tantos pensamientos;
porque son más los tormentos
que nos cercan noche y día
que las gotas de agua fría.
- 4 Veré más a los garçones,
como luchan al día santo;
y no veré las pasiones
de tantos que hazen espanto;
y pasaré entretanto
mi vida por esta vía
hasta que venga aquel día.

Nuno Álvares Pereira ?
(† c.1540/50?)

³⁰⁷ Sob a voz interior: «momte»

³⁰⁸ Sob a voz superior: «màs»; não é claro qual o Copista que notou o acento.

³⁰⁹ Sob a voz superior: «companhia»

³¹⁰ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

COPISTAS	Música: Copista I Texto sob a música: Copista I (mote) Texto: Copista I (glosas 1 e 2), com emendas do Copista VIII; Copista VIII (glosas 3 e 4)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-7-7 7-7-7-7 : 7-7-7 Rima: xaa bcbc:caa dede:ea <i>fgfg:gae hihi:iaa</i>	Forma musical: A BBA Melodia: αβγ δε : δε : αβγ [virelai]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	O mote foi glosado por Pedro de Andrade Caminha, com a menção «a este vilancete de Nun' Álvares Pereira». ³¹¹ O poema registado no CANCIONEIRO DE PARIS poderá ser o vilancete original a que Caminha se refere. ³¹²	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 112 MORAIS1986, n.º 58 Gravação sonora: BÜNDGEN2006, faixa 10 No verso 2 da glosa 1, Morais dá « <i>avesinhas</i> » em lugar de « <i>avesilhas</i> » (corrigido na partitura).	
OBSERVAÇÕES	Margit Frenk considerou o mote de origem popular, apesar da atribuição. ³¹³	

³¹¹ PRIEB SCH1898, n.º 403, p. 397.

³¹² Cf. Volume I, §3.1.4. *Datação*.

³¹³ FRENK2003, n.º 193 e 193bis.

- A Adomdestas^[Z] alma mia
que mucho deseo y te
amtes que³¹⁴ uenga³¹⁵ la muerte³¹⁶
- J pues este biem faleçe
no puede dexar de ser
partir meo y^[Z] sin³¹⁷ te uer
segum que mi danho creçe
Ja mi uida sescureçe
sospirando noche ey^[Z] dia
por te mirar alma mia
- 1 Y pues este bien fallece,
no puede dexar de ser
partirme yo sin te ver,
según que mi daño crece.
Ya mi vida se escurece,
sospirando noche y día
por te mirar, alma mía.

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: abb | cddc:caa

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγ | δγ' : δγ' : αβγ [híbrida]

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, ff. 51r (n.º 12)

POÉTICAS

*¿Adó estás, alma mía?
que mucho desseo verte
antes que venga la muerte.*

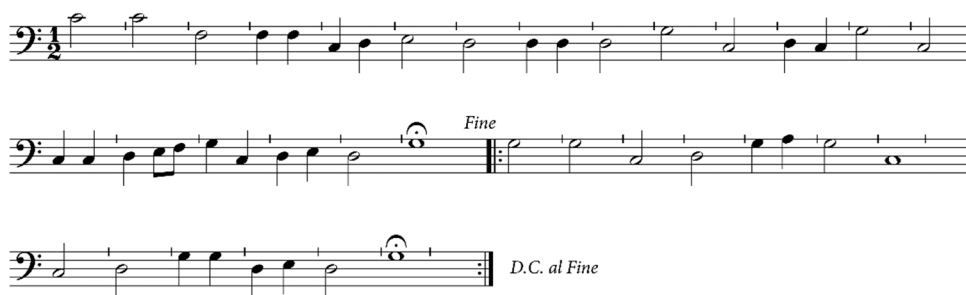
*Y pues este bien fallece,
no puede dexar de ser
partirme yo sin te ver,
según que mi daño crece.*

A mesma glosa do CANCIONEIRO DE PARIS figura, incompleta, no CANCIONEIRO DE ELVAS.

O mote foi glosado por Pedro de Andrade Caminha («A este vilancete velho»).³¹⁷

CONCORDÂNCIAS CANCIONEIRO DE ELVAS, f. 51r (A dó estás alma mía, n.º 12)

MUSICAIS



A única voz que sobreviveu desta peça no CANCIONEIRO DE ELVAS coincide com a linha do baixo da peça do CANCIONEIRO DE PARIS, pelo que é seguro afirmar que se trata da mesma composição.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 113
MODERNAS MORAIS1986, n.º 59
Gravação sonora: KÖYHÄTRITARIT1992, faixa 18 (só linha do baixo, conforme CANCIONEIRO DE ELVAS)

³¹⁴ Sob a voz superior: «q̃»

³¹⁵ Sob a voz intermédia: «uēga». Sob a voz inferior: «uemga»

³¹⁶ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

³¹⁷ PRIEB SCH1898, n.º 282, p. 265.

A Quanto^[Z] tempo³¹⁸ trabalhei
por nã³¹⁹ perder esperança
e quã pouco ha q̃ achei
q̃ ho perdela descamsa³²⁰

*Quanto tempo trabalhei
por não perder esperança,
e quão pouco há, que achei
que o perdê-la descansa.*

Por jso quem natiuer
por muito boa que seja
percure de a perder
por que perder senão veja
por que quãto trabalhei
por não perder esperança
tudo perdi ate que achei
que ho perdela descãsa

1 *Por isso, quem na tiver,
por muito boa que seja,
percure de a perder
por que perder-se não veja.
Porque quanto trabalhei
por não perder esperança,
tudo perdi, 'té que achei
que o perdê-la descansa.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosa)

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abaB | cdc:abaB

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδ | εζ : εζ : αβγδ [virelai]

CONCORDÂNCIAS O mote foi glosado por Pedro de Andrade Caminha («A esta cantiga alheia»).³²¹
POÉTICAS Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 114
MODERNAS MORAIS1986, n.º 60

³¹⁸ Sob a voz intermédia: «têpo»

³¹⁹ Sob a voz inferior: «não»

³²⁰ Sob a voz intermédia: «descãsa»

³²¹ PRIEBSCH1898, n.º 310, p. 302.

- A *ya*^[Z] morio todo el prazer³²²
ja^[Z] morio mi coraçõ³²³
 jamis bienes muertos som³²⁴
- Ya murió todo el prazer,
 ya murió mi corazón,
 ya mis bienes muertos son.*
- Jamiglora feneçio
 j tam biem mi alegria
 por que la uemtura mia
 al mejor tempo faltó
no.^[F] la fee sola no morio /*ni morira*^[F]
 j morio mi coraçiom
 ja mis bienes muertos som
- 1 *Ya mi gloria feneció
 y también mi alegría,
 porque la ventura mía
 al mejor tempo faltó.
 La fe sola no murió,
 y murió mi corazón;
 ya mis bienes muertos son.*
- Z *Si con esta pena tal
 la uida no me defecha
 es quiçà por q̃ sospecha
 qujtar algo de mj mal
 ved q̃ tal ujda es la mja
 pues nó ablanda a mi passion
 ser muerto mj coraçon*
- 2 *Si con esta pena tal
 la vida no me desecha,
 es quiçá porque sospecha
 quitar algo de mi mal.
 Ved que tal vida es la mía,
 pues no ablanda a mi pasión
 ser muerto mi corazón.*

COPISTAS Música: Copista I

Texto sob a música: Copista I (mote), com emendas do Copista VIII

Texto: Copista I (glosa 1); Copista VIII (glosa 2)

FORMA Forma poética: Vilancete

Métrica: 7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7

Rima: xAA | bccb:bAA | deed:caa

Forma musical: A | BBA

Melodia: αβγ | δδ' : δδ' : αβγ [virelai]

CONCORDÂNCIAS Mote semelhante no CANCIONERO DE PALACIO, f. 102r (n.º 166), com glosa e música diferentes:

*Ya murieron los plazer
 del alma y del corazón,
 que ya, tristes, muertos son.*

Não foram encontradas outras concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 115
 MODERNAS MORAIS1986, n.º 61

No verso 5 da glosa 2, Morais sugere «*ved[e]*», incompreensivelmente, visto que, na língua castelhana, *ved* é a conjugação correcta da 2.ª pessoa do plural do imperativo do verbo «*ver*».

OBSERVAÇÕES O Copista V fez algumas intervenções com propósito duvidoso. No final da glosa 1, escreveu o seguinte:

quãto ao mudo
 porq̃ tudo são ãga
 nos / e so dñ he noso bem/
 notai esta profecia / q̃ cedo se cõprira /

³²² Sob a voz superior: «*prazer*^[Z]»³²³ Sob a voz inferior: «*coraçõ*»³²⁴ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

D	Do uoſſo bem querer ſnrã O uoſſo mal melhor mefora	<i>Do vosso bem-querer, Senhora, o vosso mal melhor me fora.</i>
Z	<i>Forame mjlhor o mal q̃ o bem de tam pouca dura mas aquẽ falta uentura q̃ lhe falte tudo o al, Não hà dor mais desigual q̃ o bem perdido sñora por onde o mal mjlhor me fora,</i>	1 <i>Fora-me melhor o mal que o bem de tão pouca dura, mas a quem falta ventura, que lhe falte tudo o al. Não há dor mais desigual que o bem perdido, Senhora, por onde o mal melhor me fora.</i>

COPISTAS	Música: Copista III Texto sob a música: Copista III (mote) Texto: Copista VIII (glosa)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 8-8 7-7-7-7 : 7-7-8 Rima: aa <i>bccb:baa</i>	Forma musical: A BBbA Melodia: αβ γδ : γδ : γ : αβ [virelai]
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	O mote, com ligeiras variantes, foi glosado por Luís de Camões («mote alheio»). ³²⁵ Não foram encontradas outras concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 116 MORAIS1986, n.º 62 Em relação ao desfasamento entre a dimensão das glosas e da respectiva música (ver Observações), Reynaud preferiu deixar a música sem volta; Morais optou por sugerir a repetição da segunda frase melódica da secção A para abranger o último verso da glosa.	
OBSERVAÇÕES	As 2 frases melódicas da secção A são insuficientes para os 3 versos da volta (é possível que a glosa para que esta peça foi composta fosse diferente daquela que o Copista VIII registou). Na nossa transcrição, aplicámos a solução descrita nas Observações da peça n.º 2.	

³²⁵ CAMÕES1970, p. 803.

A olhos q̃ amdaís agravaados
de uer³²⁶ males sem³²⁷ Rezão
dormindo³²⁸ e acordados
cherais minha perdição³²⁹
Mor he a paixão
queste choro gia
que a noute dia

Ao tempo que tudo gasta
jmda me⁹ males sobejão
E numca nenhũ lhes basta
Porque sem nenhũ fĩ sejaõ
E que aos olhos uejaõ
chorar jsto fora
alma demtro o chora

A noute pasada uim
a sonhar cum bem passado
mas bem era sonho êfim
pois meu mal era acordado
Bem uio o cuidado
que ho mal não dormia
quamdo o bem trazia

[f. 137r]

O vida de tamtos danos
que paso em uos esperar
pois jmda pera emganos
me não com semtis lugar
Nem poso emguanar
meu triste semtido
cumprazer femgido/.

Acordei e achei so magoa
que sempre ã mĩ seadachar
os olhos cubertos dagoa
o coração de pesar
E o bem mais tornar
nem por sonhos vy
des que ho perdy

A minha triste lêbrãça
a companhão sêpre asy
cuidados sem esperãça
males que nũca tẽ fim
nem madão a mym
Porque tão pdida
Sera darma vyda

1 *Olhos que andais agravados
de ver males sem rezão,
dormindo e acordados
chorai minha perdição;
mor é a paixão
que este choro guia
que a noute e dia.*

2 *Ao tempo que tudo gasta
inda meus males sobejam
e nunca nenhum lhes basta
por que sem nenhum fim sejam;
e que aos olhos vejam
chorar isto fora,
alma dentro o chora.*

3 *A noute passada vim
a sonhar com um bem passado,
mas bem era sonho enfim,
pois meu mal era acordado.
Bem viu o cuidado
que o mal não dormia
quando o bem trazia.*

4 *Ó vida de tantos danos
que passo em vos esperar,
pois inda pera enganos
me não consentis lugar,
nem posso enganar
meu triste sentido
c'um prazer fingido.*

5 *Acordei e achei só mágoa,
que sempre em mim se há-de achar;
os olhos cobertos de água,
o coração de pesar;
e o bem mais tornar
nem por sonhos vi,
dês que o perdi.*

6 *A minha triste lembrança
acompanham sempre, assi,
cuidados sem esperança,
males que nunca têm fim.
Nem mandam a mim,
porque tão perdida
será dar-me a vida.*

³²⁶ “v/” cortado no baixo

³²⁷ “s~e” no baixo e voz intermédia

³²⁸ “dor/m~ido” no baixo, “dor/Mimdo” na voz intermédia

³²⁹ “p-dição” no baixo

Tão sojeito e tal me tem
 por quẽ tãta dor padeço
 q̃ em q̃ mereça ho bem
 o mal sêpre lhe agradeço
 se este lhe peço
 quero emtão negar
 por me nada dar

Mas emfim damo e modeu
 qual nũca se deu a nĩgem
 E não quer q̃ ho chame seu
 por me não ficar tal bẽ
 E se me sostem
 meu uiuer esquiuo
 E por que não viu

7 *Tão sojeito e tal me tem,
 por quem tanta dor padeço,
 que, em que mereça o bem,
 o mal sempre lhe agradeço.
 Se este lhe peço,
 quer-mo então negar,
 por me nada dar.*

8 *Mas, enfim, dá-mo e mo deu,
 qual nunca se deu a ninguém;
 e não quer que o chame seu,
 por me não ficar tal bem.
 E, se me sostém
 meu viver esquivo,
 é porque não vivo.*

COPISTAS	Música: Copista I Texto sob a música: Copista I (estrofe 1) Texto: Copista I (estrofes 2 a 8)	
FORMA	Forma poética: Setilhas Métrica: 7-7-7-7 : 5-5-5 Rima: abab:bcc dede:dff ghgh:hii jkjk:kl mkmk:knn opop:pqq rsrc:stt urur:rvv	Forma musical: Estrófica (A) Melodia: αβγδ:εζη
CONCORDÂNCIAS POÉTICAS	A canção é citada pelos seus 2 primeiros versos na <i>Cena Policiana</i> de Anrique Lopes (publ. 1587): ³³⁰ «Olhos que andais agravados de ver males sem rezão»: <i>Cantam outra vez a música, e acabando vêm dois matantes...</i> Não foram encontradas outras concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 117 MORAIS1986, n.º 63 No verso 1 da estrofe 6, Morais leu « <i>Minha triste lembrança</i> », ignorando a letra maiúscula «A» no início do verso.	
OBSERVAÇÕES	Considerámos que as estrofes copiadas no f. 137r são a continuação do poema da peça n.º 116, por apresentarem a mesma estrutura particular e invulgar (setilhas constituídas por uma quadra de versos heptassílabos e um terceto de versos pentassílabos). Esta hipótese é reforçada pelo facto de o texto da peça n.º 117 ter sido também continuado nos ff. 137v-138r.	

³³⁰ LOPES1587, f. 47r.

- D/A³³¹ leuâtefe el pemsamento³³²
 A abra~~m~~³³³ los ojos el seso
 Porque uejo³³⁴ amdar êpeso³³⁵
 alma e vida³³⁶
- Vejo passar decopida
 los días meses j anhos
 no vejo sino emganhos
 conocydos //.
- que perturbão los sêtidos
 escureçem la pezão
 todo es una comfusão
 Muy amarga //.
- Quamto la uida es mas larga
 tâto la culpa es major
 hum dolor aotro dolor
 Sacresemta //.
- Emtremos enesta cuêta
 alma mia ~~jo~~ j uos y yo^[Z]
 veamos lo que passo
 j lo presente //.
- [ff. 137v-138r]
- Que no es sino acydemte
 uano j sim nimgũ ser
 lo por uenir amim ver
 no mas ni menos //.
- El mûdo esca~~r~~reçer de buenos
 de los malos es menyrom
 j al fim de una comdiçiom
 usa com todos //.
- Por quâtas uias j modos
 vsa com nosotros manhas
 Nos emganha j desêganha
 Cada ora //.
- Poes quem cõ el se mejora
 ese viue mas burlado
 e de cuidado j cuidado
 se catiua //.
- 1 *Levántese el pensamiento,
 abra los ojos el seso,
 porque veo andar en peso
 alma y vida.*
- 2 *Vejo passar de corrida
 los días, meses y años;
 no veo sino engaños
 conocidos,*
- 3 *que perturban los sentidos,
 escurecen la rezón;
 todo es una confusión
 muy amarga.*
- 4 *Cuanto la vida es más larga,
 tanto la culpa es mayor;
 un dolor a otro dolor
 se acrecienta.*
- 5 *Entremos en esta cuenta
 alma mía, vos y yo:
 veamos lo que passó
 y lo presente;*
- 6 *que no es sino accidente,
 vano y sin ningún ser,
 lo porvenir, a mí ver,
 no más ni menos.*
- 7 *El mundo [escarnece?] de buenos,
 de los malos es menirón [?],
 y al fin de una condición,
 usa con todos.*
- 8 *¡Por cuantas vías y modos
 usa con nosotros mañas,
 nos engaña y desengaña
 cada hora!*
- 9 *Pues quien con él se mejora,
 esse bive más burlado,
 y de cuidado en cuidado
 se cativa;*

³³¹ Escrita D apenas na voz superior.³³² Sob a voz intermédia: «leuamtese el pemsamiêto». Sob a voz inferior: «leuamtese el piemsamemto»³³³ Sob a voz superior: «abra~~m~~»³³⁴ Sob a voz intermédia: «vejo»³³⁵ Sob a voz superior: «empeso»³³⁶ A estrofe 1 foi escrita sob a música de cada uma das vozes.

de su libertad se priua
 quem cope traz cosas uanas
 j em esperanças liuianas
 Se detiene //.

El mūdo da lo q̃ tiene
 trasnos como pordonaire
 j el es poco dayre
 turbulhemto //.

Unos leuamta sī tiēto
 otros abate j destruy
 jr sea quien del no huy
 al pro fumdo

Esto es quāto alo del mū[do]
 des9 mityras j emganh[os]
 que dire de nuestros danh[os]³³⁷
 alma mya //.

Que crese de dia em dia
 de una edad aotra edad
 causadas de ociosidad
 torpe j fea //.

El deseo deuanea
 amdam sueltos los sētidos
 j em pemsamietos
 se ua todo //.

Qui no garda lei nimodo
 todo ua por hū Ralero
 desde adañ adios ydadero
 quelos uee //.

Sies verdade lo q̃ se cre
 como de hecho es ydad
 quien no tieme la cruelda
 del jmferno //.

do el castigo es sempiterno
 Som eternos los tromētos
 J se castiguā pemsamētos
 Como obras //.

Siestos miedo ꝑy soçobras
 nonos apartão del mal
 el premio que es jmortal
 nos aparte //.

10 *de su libertad se priva
 quien corre tras cosas vanas,
 y en esperanças livianas
 se detiene.*

11 *El mundo da lo que tiene,
 trasnos como por donaire,
 y él es poco de aire
 turbulento:*

12 *unos levanta sin tiento,
 otros abate y destruye;
 irse ha quien del no huye
 al profundo.*

13 *Esto es cuanto halo del mundo,
 de sus mintiras y engaños.
 ¿Qué diré de nuestros daños,
 alma mía?*

14 *que crecen de día en día,
 de una edad a otra edad,
 causados de ociosidad
 torpe y fea.*

15 *El deseo devanea,
 andan sueltos los sentidos,
 y en pensamientos [...idos]
 se va todo;*

16 *que no guarda ley ni modo,
 todo va por un ralero,
 desde Adán a Dios verdadero
 que los ve.*

17 *Si es verdad lo que se cree,
 como de hecho es verdad,
 ¿quién no teme la crueldad
 del inferno,*

18 *do el castigo es sempiterno,
 son eternos los tormentos
 y se castigan pensamientos
 como obras?*

19 *Si estos miedos y soçobras
 no nos apartan del mal,
 el premio, que es inmortal,
 nos aparte.*

³³⁷ As últimas letras desta estrofe estão ocultas pela espinha da encadernação.

COPISTAS	Música: Copista III Texto sob a música: Copista III (<i>incipit</i> sobre a voz superior); Copista I (estrofe 1) Texto: Copista I (estrofes 2 a 19)	
FORMA	Forma poética: Trovas Métrica: 7-7-7-3 Rima: xaab bccd deef fggh hiiij jkkll Lmmn noop pqqrr rsst tuuv vwww xyyz zaab bccd deef fggh hiiij jkkll	Forma musical: Estrófica (A) Melodia: αβγδδ
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 118 MORAIS1986, n.º 64 Gravação sonora: NEVEL1996, faixa 2 No verso 2 da estrofe 13, Morais leu « <i>deque</i> » em lugar de « <i>desq</i> » (<i>de sus</i>); no verso 1 da estrofe 15, leu « <i>deseo devaneo</i> » em lugar de « <i>desejo devanea</i> »; no verso 4 da estrofe 16, leu « <i>veo</i> » em lugar de « <i>vee</i> ».	
OBSERVAÇÕES	Sabemos que as quadras escritas nos ff. 137v-138r pertencem ao texto da peça n.º 117 graças à nota que o Copista VI escreveu na base do f. 133r: <div style="text-align: center;"> as mais trouas eftão cíco folhas adiãte e começo/ q̃ no es fino acidête («as mais trovas estão cinco folhas adiante e começam: <i>Que no es sino accidente</i>») </div>	

A Foyse^[Z] ³³⁸ gastamdo³³⁹ a esperança
fui³⁴⁰ emtemdemdo³⁴¹ os engan³⁴²os
do mal³⁴³ fiqarão mo³⁴⁴fe³⁴⁴ danos
e do bem só a lembrança^{345 346}

Esta me fica dauida
Perdida seruindo quẽ
em lugar demedar bem
me da a morte conhecida
E pois isto só se alcança
em pago de tantos danos
não çegẽ mais os emganos
aquem cegou aesperança

Posa tamto esta ydade
jmda q̃^[X] tarde ãtemdida
que pois auida he^[X] perdida
não se perca a liberdade
e pois me mata a lembrança
de uer perdidos me9 anos
tomar uida em nouos danos
e mais segura a esperamça

*Foi-se gastando a esperança,
fui entendendo os enganos,
do mal ficaram-me os danos
e do bem só a lembrança.*

1 *Esta me fica da vida,
perdida servindo quem,
em lugar de me dar bem,
me dá a morte conhecida.
E pois isto só se alcança
em pago de tantos danos,
não ceguem mais os enganos
a quem cegou a esperança.*

2 *Possa tanto esta verdade,
inda que tarde entendida,
que, pois a vida é perdida,
não se perca a liberdade.
E pois me mata a lembrança
de ver perdidos meus anos,
tomar vida [sem mais] danos
é mais [segura esperança].*

João Pinheiro
(1521-1561)?

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote), com emendas do Copista VI
Texto: Copista I (glosas), com emendas do Copista VI

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abba | cddc:abba | effe:abba

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδδ' | εζ : εζ : αβγδδ' [virelai]

³³⁸ Sob a voz intermédia: «foyse»

³³⁹ Sob a voz inferior: «gastado»

³⁴⁰ Sob a voz superior: «fuy»

³⁴¹ Sob a voz intermédia: «emtendo». Sob a voz inferior: «emtêdo»

³⁴² Sob a voz intermédia: «emganos»

³⁴³ Sob a voz superior: «do mal do mal»

³⁴⁴ Sob a voz inferior: «mos»

³⁴⁵ Sob a voz intermédia: «~~espe~~lebrança^[X]». Sob a voz inferior: «~~espe~~lebrança^[X]»

³⁴⁶ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

De João Pinheiro. Cantiga.

*Foi-se gastando a esperança,
fui entendendo os enganos,
do mal ficaram-me os danos
e do bem só a lembrança.*

*Foi-se gastando a esperança,
fui entendendo os enganos,
do mal ficaram-me os danos
e do bem só a lembrança.*

- 1 *Esta me fica da vida,
perdida servindo quem,
em lugar de me dar bem,
me dá a morte conhecida.
E pois isso só se alcança
em pago de tantos danos,
não siga mais os enganos
quem seguiu a esperança.*

- 1 *Isto me fica da vida
perdida servindo a quem,
em lugar de me dar bem,
me dá a morte conhecida.*

- 2 *Possa tanto esta verdade,
inda que tarde entendida,
que, pois a vida é perdida,
não se perca a liberdade.
E pois me mata a lembrança
de ver gastados meus anos,
tomar vida sem mais danos
é mais segura esperança.*

As glosas do CANCIONEIRO DE PARIS coincidem com as glosas atribuídas a João Pinheiro³⁴⁷ no CANCIONEIRO FERNANDES TOMÁS, salvo algumas variantes significativas; destas, destacam-se os dois últimos versos da glosa 2, que estão mais conforme ao sentido global do poema do que os do CANCIONEIRO DE PARIS. Por essa razão, optámos por dar preferência à lição daquele cancionero poético.

A glosa 1 apresenta-se incompleta (sem volta) no CANCIONEIRO DE ÉVORA.

O mote foi glosado por Luís de Camões³⁴⁸ e por um poeta português anónimo.³⁴⁹

EDIÇÕES
MODERNAS

Texto musical: REYNAUD1968, n.º 119
MORAIS1986, n.º 65
FERREIRA2008, n.º 26
Gravação sonora: NEVEL1994, faixa 8
SMITH&MORAIS1998, faixa 9
SETELÁGRIMAS2012, faixa 12

³⁴⁷ Para uma possível identificação deste poeta, cf. Volume I, §1.3.4. *Datação*.

³⁴⁸ CAMÕES1970, p. 837.

³⁴⁹ CAMINHA-AL1797, vol. 2, p. 240 (mesmas glosas que aparecem no CANCIONEIRO DE D. MARIA HENRIQUES, f. 9v).

A na fomte esta lianor
lauamdo³⁵⁰ pote chorãdo
he as amigas³⁵¹ pregutãdo
uistes³⁵² la ho³⁵³ meu amor³⁵⁴

*Na fonte está Lianor,
lavando o pote, chorando,
e às amigas perguntando:
«Vistes lá o meu amor?»*

Nenhũa lheda pezão /.
de que ela fiq cõtête
por q̃ não no ter presête
jso lhe da mais payxão
ho caminho esta olhãdo
cos olhos q̃ lhe dão dor
E as que uinhão pregutãdo^[Z]
uistes la o meu amor

1 *Nenhũa lhe dá rezão
de que ela fique contente,
porque não no ter presente,
isso lhe dá mais paixão.
O caminho está olhando,
com os olhos que lhe dão dor,
e às que vinham, perguntando:
«Vistes lá o meu amor?»*

Huãs uê eoutras uão
nenhũa uinha aquê
pregute pelo seu bem
q̃ dele lhe de pezaõ
estaua triste cuidãdo
Remedio pera tal dor
deixa a talha echorãdo
vay buscar ho seu amor

2 *Ūas vêm e outras vão;
nenhũa vinha a quem
pregunte pelo seu bem
que dele lhe dê rezão.
Estava triste, cuidando
remédio pera tal dor;
deixa a talha e, chorando,
vai buscar o seu amor.*

COPISTAS Música: Copista I
Texto sob a música: Copista I (mote)
Texto: Copista I (glosas), com emendas do Copista VIII

FORMA Forma poética: Cantiga
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7-7
Rima: abbA | cddc:babA | effe:baba

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδδ' | αδδ' : αδδ' : αβγδδ' [rondel]

CONCORDÂNCIAS POÉTICAS O mote foi glosado por Luís de Camões³⁵⁵ e Pedro de Andrade Caminha («a esta cantiga alheia»);³⁵⁶ e ainda, segundo Carolina Michaëlis, por Francisco de Portugal e Rui Gomes da Silva.³⁵⁷

Para outras concordâncias, cf. FRENK2003, n.º 90-*bis* e DEVOTO1994, n.º 330, p. 76.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 120
MODERNAS MORAIS1986, n.º 66
Gravação sonora: NEVEL1994, faixa 10
SMITH&MORAIS1998, faixa 14
BÜNDGEN2006, faixa 5
SETELÁGRIMAS2008, faixa 7
VOZESALFONSINAS2008, faixa 20
SETELÁGRIMAS2015, faixa 4

Morais transcreveu os compassos 17-18 e 29-30 com valores dobrados em relação ao texto original.

OBSERVAÇÕES Margit Frenk considerou o mote de origem popular.³⁵⁸

³⁵⁰ Sob a voz intermédia: «lauãdo»

³⁵¹ Sob a voz intermédia: «amygas». Sob a voz inferior: «migas»

³⁵² Sob a voz inferior: «vistes»

³⁵³ Sob a voz inferior: «o»

³⁵⁴ O mote foi escrito sob a música de cada uma das vozes.

³⁵⁵ CAMÕES1970, p. 812.

³⁵⁶ PRIEBESCH1898, n.º 303, pp. 297-298.

³⁵⁷ MICHAËLIS1923, p. 151.

³⁵⁸ FRENK2003, n.º 90*bis*-A

- D Quê não tẽ conhesimêto
nẽ o quer ter de nigem
não quer o feu mal nẽ bem
que tâbem fei ser isemto³⁵⁹
- Quem não tem conhecimento
nem o quer ter de ninguém
não quer o seu mal nem bem,
que também sei ser isento.*
- Z Senão q̃rejs conhecer
mjnha fadiga e doeruos,
q̃ me presta por q̃reruos
a mj mesmo aborreçer,
Ou q̃ presta obedecer
nẽ q̃rer morrer por quẽ
não conhece mal nẽ bẽ,
- 1 Se não quereis conhecer
minha fadiga, e doer-vos,
que me presta, por querer-vos,
a mi mesmo aborrecer?
ou que presta obedecer,
nem querer morrer por quem
não conhece mal nem bem?*
- 2 Tendes de vós liberdade,
fazeis tudo o q̃ q̃reis,
nẽ meu amor conheceis
nẽ mudajs vosa vôtade,
Ou mudaj a calidade,
ou não se moua njnguẽ
a dizer q̃ vos quer bem.*

COPISTAS Música: Copista III
Texto sob a música: Copista III (mote)
Texto: Copista VIII (glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
Métrica: 7-7-7-7 | 7-7-7-7 : 7-7-7
Rima: abba | cddc:cb | effe:ebb

Forma musical: A | BBA
Melodia: αβγδε | ζη : ζη : αβγδε [virelai]

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 121
MODERNAS MORAIS1986, n.º 67

OBSERVAÇÕES As voltas das glosas escritas pelo Copista VIII têm menos 1 verso que o mote registado pelo Copista III, o que cria uma discrepância entre texto e música, uma vez que a secção A tem 5 frases melódicas. Provavelmente, as glosas para as quais a música foi composta seriam diferentes. Na falta de concordâncias que esclareçam esta situação, sugere-se a repetição do último verso do mote no final de cada glosa.

³⁵⁹ O mote foi escrito sob a música da voz superior.

F	<p>Quanti³⁶⁰ mercenarij in domo patris mei habundāt³⁶¹ panibus Ego aūt hic fame pereō Surgam et ibo ad patrē meū et dicā ei: Pater peccaui in celum et coram³⁶² te Jam³⁶³ nō sum dign⁹ vocari filius tuus fac me sicut vnū de mercenarijs tuis.³⁶⁴</p>	<p><i>Quanti mercenarii in domo Patris mei abundant panibus; ego autem hic fame pereō. Surgam et ibo ad patrem meum, et dicam ei: «Pater, peccavi in celum et coram te. Iam non sum dignus vocari filius tuus; fac me sicut unum de mercenariis tuis.»</i></p>
---	--	--

COPISTAS	Música: Copista IV Texto sob a música: Copista IV (texto completo) Texto: (completo sob a música)	
FORMA	Forma musical Externa: Simples Melodia: αβγδ	
CONCORDÂNCIAS	O texto deste motete baseia-se em Lucas 15:17-19.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 124 FERREIRA2008, vol. 2, n.º 36

122. ES NACIDO DIOS, PASTORES

[f. 139v]

F	Es nacido dios pastores vestido todo damores ³⁶⁵	1	<i>Es nacido Dios, pastores, vestido todo de amores.</i>
---	--	---	--

COPISTAS	Música: Copista IV Texto sob a música: Copista IV (texto completo ?) Texto: (completo (?)) sob a música)		
FORMA	Forma poética: Dístico (mote de vilancete?) Métrica: 7-7 Rima: aa	Forma musical: Simples Melodia: αβ	
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.		
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical:	REYNAUD1968, n.º 125 MORAIS1986, n.º 68	
OBSERVAÇÕES	Morais considerou a peça seguinte como fazendo parte desta, sem justificar a sua opção (ver Observações sobre a peça n.º 123). Peça extremamente simples, com apenas 2 versos e 2 frases melódicas. Poderá talvez tratar-se do mote de um vilancete.		

³⁶⁰ Sob o tenor: «Quāti»³⁶¹ Sob o tenor: «abūdant»³⁶² Sob o tenor: «ī celū et corā»³⁶³ Sob o tenor: «Jā»³⁶⁴ O texto completo foi escrito sob a linha de tenor, e sob a linha de tiple, salvo os versos que esta não canta.³⁶⁵ O texto completo foi escrito sob a linha do tiple; sob as restantes, foi escrito apenas: «es nalcido»

F	per hum dia festival	<i>Per um dia festival</i> [...]
COPISTAS	Música: Copista IV Texto sob a música: Copista IV (<i>incipit</i>) Texto: (sem texto)	
FORMA	Forma poética: Métrica: 7-[...] Rima: [...]	Forma musical: Simples Melodia: αβ
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 125 MORAIS1986, n.º 68	
	Reynaud e Morais não consideraram esta peça isoladamente, tendo-a integrado na peça anterior (cf. Observações).	
OBSERVAÇÕES	Sem texto (apenas o <i>incipit</i> foi registado). O Copista IV escreveu, no final do fólio: «perdoay que mais nō sey» Morais integrou esta peça na anterior, como se de um único vilancico se tratasse (a secção A seria a peça n.º 122 e a secção B seria a peça n.º 123), sem apresentar qualquer argumento ou justificação para tal opção. Não concordamos com ela, por dois motivos: 1) a clave de tenor é diferente entre uma peça e outra; 2) na peça n.º 124, copiada pelo mesmo Copista IV, as secções A e B de cada voz são registadas em pautas consecutivas; tal não acontece com as peças n.º 122 e 123, cujas linhas são independentes.	

124. NÃO TENDES CAMA, BOM JESUS, NÃO

[ff. 140v-141r]

F	nō tendes cama bō ihū nã/ nō tēdes cama senão no chão. ³⁶⁶	<i>Não tendes cama, bom Jesus, não; não tendes cama senão no chão.</i>
	sendo f.º de dš eterno/ nō tendes cama senão de feno. sēdo uos dš. huãnado/ nas palhas estais lâcado/.	1 <i>Sendo filho de Deus eterno, não tendes cama senão de feno. Sendo vós Deus humanado, nas palhas estais lançado. [Não tendes cama, bom Jesus, não; não tendes cama senão no chão.]</i>
COPISTAS	Música: Copista IV Texto sob a música: Copista IV (texto completo) Texto: (completo sob a música)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 9-9 8-9-7-7 : [9-9] Rima: AA bb'cc:[AA]	Forma musical: A BBA Melodia: αβγ δε : δε : αβγ [virelai]
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968, n.º 126 MORAIS1986, n.º 69 Gravação sonora: MORAIS1994, faixa 19 BÜNDGEN2006, faixa 6	
OBSERVAÇÕES	A estrutura musical é de um vilancete, mas o copista não forneceu nenhuma volta (provavelmente seriam repetidos os versos do mote).	

³⁶⁶ O texto completo foi escrito sob a música do tiple. Sob as restantes vozes, foi escrito apenas: «nō tendes cama»

- F Como estais virgem y madre
del eterno dios parida/
tão alengre neste dia/.³⁶⁷
- 1 *¡Cómo estáis, virgen y madre,
del eterno Dios parida,
tan alegre en este día!*

COPISTAS Música: Copista IV
Texto sob a música: Copista IV (texto completo ?)
Texto: (completo ?) sob a música)

FORMA Forma poética: Terceto (mote de vilancete?)
Métrica: 7-7-7
Rima: xaa

Forma musical: Simples
Melodia: αβγ

CONCORDÂNCIAS Não foram encontradas concordâncias.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, n.º 127
MODERNAS MORAIS1986, n.º 70

OBSERVAÇÕES Peça extremamente simples, com apenas 3 versos e 3 frases melódicas. Poderá talvez tratar-se do mote de um vilancete.

- F Dic nobis maria/³⁶⁸
q̃d uidisti³⁶⁹ ã via.³⁷⁰
- Dic nobis Maria,
quid vidisti in via?*

COPISTAS Música: Copista IV
Texto sob a música: Copista IV (texto completo)
Texto: (completo sob a música)

FORMA Forma musical
Externa: Simples
Melodia: αβ

CONCORDÂNCIAS Verso da sequência *Victimae paschali laudes*.

EDIÇÕES Texto musical: REYNAUD1968, s/n (pp. 140-141)
MODERNAS FERREIRA2008, vol. 2, n.º 23
Gravação sonora: SETELÁGRIMAS2011, faixa 5

³⁶⁷ O texto completo foi escrito sob a linha do tiple; sob as restantes, foi escrito apenas: «como estais»

³⁶⁸ Sob o tenor e baixo: «dic nobis m.^a»

³⁶⁹ Sob o alto: «vidisti»

³⁷⁰ O texto completo foi escrito sob a música do tiple e do alto. Sob as restantes, foi escrito apenas o *incipit*.

F	<p>pater de celis deus miferere nobis.³⁷¹</p>	<p><i>Pater de caelis Deus, miserere nobis.</i></p>
---	--	---

COPISTAS	<p>Música: Copista IV Texto sob a música: Copista IV (texto completo) Texto: (completo sob a música)</p>	
FORMA	<p>Forma musical Externa: Simples Melodia: αβ</p>	
CONCORDÂNCIAS	<p>Verso e resposta da <i>Litaniæ Sanctorum</i> (litanía ou ladainha de todos os santos).</p>	
EDIÇÕES MODERNAS	<p>Texto musical:</p>	<p>REYNAUD1968, n.º 128 FERREIRA2008, vol. 2, n.º 22</p>
OBSERVAÇÕES	<p>O Copista IV identificou a peça como «letania» no topo do fólio.</p>	

³⁷¹ O texto completo foi escrito sob a música do tiple. Sob as restantes, foi escrito apenas o texto do verso.

- G nō hallo a mis males culpa
 por q̃ á my terribel pena
 la caufa q̃ me condena
 me desculpa
- no merece pena aquel
 ahũ q̃ la tenga mortal
 quãdo la ~~culpa~~ causa de mal
 de quita la culpa del
 y pois esta mi desculpa
 en fer la caufa tã buena
 beĩ puedo yo tener pena
 mas nō culpa
- A muerte eſtoy condenado
 y aum q̃ la tenga por çierto
 si por mi culpa foi muerto
 fuy dichoso en fer culpado
 Al morir tengo desculpa
 por q̃ en mi alma se fuenta
 q̃ lo mejor de mi pena
 es la culpa.
- 1 *Non hallo a mis males culpa,
 porque a mi terrible pena
 la causa que me condena
 me desculpa.*
- 2 *No merece pena aquel,
 aunque la tenga mortal,
 cuando la causa de mal
 de quita la culpa del.
 Y pues esta mi desculpa
 en ser la causa tan buena,
 bien puedo yo tener pena,
 mas no culpa.*
- 2 *A muerte estoy condenado,
 y aunque la tenga por cierto,
 si por mi culpa soy muerto,
 fui dichoso en ser culpado.
 Al morir tengo desculpa,
 porque en mi alma se suena
 que lo mejor de mi pena
 es la culpa.*

Jorge de Montemor
 (1520-c.1561)

COPISTAS Texto: Copista V (mote e glosas)

FORMA Forma poética: Vilancete
 Métrica: 7-7-7-3 | 7-7-7-7 : 7-7-7-3
 Rima: aaBB | cddc:c'bBB | deed:dbBB

CONCORDÂNCIAS MONTEMOR1563, ff. 42r-42v

POÉTICAS

Canción agena:

*No hallo a mis males culpa,
 porque en mi terrible pena,
 la causa que me condena
 me desculpa.*

[Jorge de] Montemayor:

- 1 *No merece pena aquel,
 aunque la tenga mortal,
 cuando la causa del mal
 le quita la culpa del.
 Y pues esta mi desculpa
 en ser la causa tan buena,
 bien puedo yo tener pena,
 mas no culpa.*
- 2 *A muerte estoy condenado,
 y aunque la tenga por cierto,
 si por mi culpa soy muerto,
 fui dichoso en ser culpado.
 Al morir tengo desculpa,
 porque en mi alma se suena
 que lo mejor de mi pena
 es la culpa.*

Fin.

Trata-se de poema de Jorge de Montemor a um mote alheio. Este mote aparece, com glosas de autores portugueses, no CANCIONERO GENERAL, f. 125v, e no CANCIONEIRO GERAL, f. 53r (n.º 153). Foi também citado por Luís de Camões no *Auto dos Anfitriões*.³⁷²

OBSERVAÇÕES Poema sem música.

³⁷² CAMÕES1970, p. 1050.

Y	não tragaís borzeguis pretos q̃ na côrte são defefos não tragaís borzeguis pretos	Não tragaís borzeguis pretos, que na corte são defesos.
	não tragaís o q̃ defefo por q̃ quẽ trae o vedado anda sempre aventurado a fer avexado eprefo uejobos ³⁷³ andar acefo ora en cuidados secretos ora cõ borzeguis pretos ³⁷⁴	1 – Não tragaís o que é defeso, porque quem trai o vedado anda sempre aventurado a ser avexado e preso. Vejo-vos andar aceso ora em cuidados secretos, ora com borzeguis pretos.
	efefaber arazaõ defte meu trago quereis acor q̃ trago nof pes medece do coracaõ porq̃ of meus cuydadof acefsos e mais secretof cria ma ventura pretof	2 – E se saber a razão deste meu trago quereis, a cor que trago nos pés me dece do coração; porque os meus cuidados, acesos e mais secretos, cria-me a ventura pretos.
COPISTAS	Música: Copista VII Texto sob a música: Copista VII (mote e glosa 1) Texto: Copista VII (texto completo)	
FORMA	Forma poética: Vilancete Métrica: 7-7 7-7-7-7 : 7-7-7 Rima: aa' bccb:baa deed:daa	Forma musical: A BBA Melodia: αβγ αγ' : αγ' : αβγ [rondel]
CONCORDÂNCIAS	Não foram encontradas concordâncias.	
EDIÇÕES MODERNAS	Texto musical: REYNAUD1968 MORAIS1986, n.º 71 Gravação sonora: HADDEN1992, faixa 20 CABRAL1993, faixa 22 MORAIS1994, faixa 7 NEVEL1996, faixa 7 ALADOSNAMORADOS1999, faixa 14 WAVERLYCONSORT2002, faixa 14 BÜNDGEN2006, faixa 26 CONTINENSPARADISI2006, faixa 15 LUCIN2012, faixa 8 EX2013, faixa 8	
OBSERVAÇÕES	No verso 4 da glosa 1, Morais leu «creyobos» em lugar de «uejobos»; no verso 4 da glosa 2, leu «deu» em lugar de «dece»; no verso 7 da mesma glosa, leu «era» em lugar de «cria».	
	A música deste vilancico baseia-se nas fórmulas rítmicas e melódicas da folia. ³⁷⁵	
	A polimetria desta peça parece ter oferecido algumas dificuldades ao copista na hora de notar a música: atribuiu à voz superior uma métrica ternária e à voz inferior uma métrica binária.	

³⁷³ As letras «uejo» foram escritas por cima de outras, que não é possível identificar.

³⁷⁴ Sob a música (apenas voz superior): [Y] «não tragaís // borzeguis pretos q̃ na corte são defefos não tragaís // o q̃ defefo por q̃ quẽ trae o vedado // anda fẽpre ./ aventurado afer avexado eprefo // verẽvos . // andar acefo oraen cuydadof secretos oracõ borzeguis pretos»

³⁷⁵ Cf. GERBINO&SILBINGER2001.

Índice alfabético de peças

	número	pág. comentário crítico
A la gala de la más linda zagala.....	66	231
A partida que me aparta	42	187
Ado bueno por aquí	44	190
Adónde está tu gallardía (3 voces)	101	288
Adónde estás alma mía	112	301
Adónde tienes las mentes	16	142
Amor loco, amor loco	38	182
Antonilla es desposada.....	92	272
Ay dolor, cuán mal me tratas.....	102	289
Ay, Pelayo, qué desmayo	60	222
Ay, qué viviendo no bivo.....	1	114
Ay, Santa María.....	25	160
Bem sei que minha tristura	103	290
Bien podrá mi desventura	3	116
Buen conde Fernán Gonçalvez	69	236
Cómo estáis, virgen y madre.....	125	316
Cómo passaré la sierra	90	270
Cómo se podrá partir	37	180
Cuán baxo aposentas.....	74	245
De allá de en cima del cielo	73	244
De la dulce mi enemiga.....	49	200
De linda serrana	7	126
De mi ventura quexoso	82	256
De vos y de mí quexoso	85	262
Despierta, triste pastor.....	11	134
Después que passaste el río	109	297
Desque yo te vi, Juanilla.....	88	268
Dexaldos mi madre	54	210
Dexé de ser amador	39	184
Di, pues vienes de l'aldea	89	269
Dic nobis Maria	126	316
Dime tú, Señora	33	175
Do vosso bem-querer, Senhora	115	304
Dónde está tu gallardía (1 voz)	21	152
El dolor que está secreto	28	167
Em vida de tantos danos.....	98	283
En toda la trasmontana.....	27	164
Es nacido Dios, pastores	122	314
Esta trabalhosa vida.....	78	250

Foi-se gastando a esperança	118	310
Gavilão, gavilão branco.....	50	202
Ha ya sufrido tanto.....	80	252
Haze amar y no es amor	57	216
Isabel y más María	64	228
Já não posso ser contente.....	104	291
La terrible pena mía.....	52	206
La zorrilla con el gallo	43	188
Lágrimas de saudade	24	159
Ledo rosto me verão	41	186
Levántese el pensamiento	117	307
Llove amenudo.....	35	178
Lo que queda es lo seguro.....	20	148
Los braços traigo cansados.....	67	232
Menga, la del boscal	13	137
Mi fé, Gil, ya de tu medio	6	123
Mi querer tanto os quiere	86	265
Minina dos olhos verdes.....	96	280
Mis arreos son las armas.....	68	235
Mis suspiros despertad.....	79	251
Na fonte está Lianor	119	312
Não me espanto já de 'não'.....	110	298
Não tendes cama, bom Jesus, não	124	315
Não tragais borzeguis pretos.....	129	319
Não vos acabeis tão cedo	99	285
No andes tan aborrido	100	286
No hallo a mis males culpa.....	128	318
No llores, pastor amigo.....	62	226
No piensen que ha de acabar	81	254
No val das mais belas	51	205
Nunca creí que la muerte	61	225
O gloriosa domina	77	249
Oigan todos mi tormento	34	176
Olhos que andais agravados.....	116	305
Otro bien si a vos no tengo.....	47	196
Para qué me dan tormento.....	22	154
Partir não me atrevo.....	26	162
Pater de caelis Deus.....	127	317
Penar yo por vos, Señora	40	185
Pensando que se acabava (1 voz).....	56	215
Pensando que se acabava (3 vozes)	108	296
Per um dia festival	123	315
Perdi esperança	10	132
Pois tudo tão pouco dura	93	274
Por aquel postigo viejo.....	71	241

Por qué lloras, moro.....	59	221
Pues que veros fue ocasión.....	15	141
Quanti mercenarii	121	314
Quanto tempo trabalhei.....	113	302
Qué sentís, coração mío	58	218
Quem me ora dera	55	212
Quem não tem conhecimento	120	313
Quem quiser comprar ũa vida.....	106	293
Quien por veros pena y muere	5	121
Quién pudiesse, quién hiziesse	2	115
Quien tal noche pierde el seso	65	230
Quién te hizo Juan pastor (1 voz).....	4	118
Quién te hizo, Juan pastor (3 voces)	107	294
Quién viesse aquel día.....	95	279
Quiérome ir morar al monte.....	111	299
Quiérome ir, mi madre	31	171
Riberas del Duero arriba.....	72	242
Se cuidais que sois senhora	14	140
Se me a mim não casam.....	19	146
Secáronme los pesares.....	8	127
Senhora, pois sois fermosa	32	174
Senhora, quem vos disser	18	145
Señora del mundo.....	75	246
Señora, aunque no os miro.....	84	260
Si mi ánima está con vos.....	29	169
So la rama niña.....	23	156
Soy garredica	53	208
Soy serranica.....	94	277
Super flumina Babylonis.....	76	249
Tardasses, amor	36	179
Toda mi vida os amé	9	131
Todos vienen de la vela	12	135
Triste vida viviré	48	199
Tú me digas, alma mía	63	227
Un nuevo dolor me mata.....	83	259
Ventura sin alegría	46	195
Vida da minha alma	45	192
Vos, Señora, a maltratarme	87	266
Ya murió todo el plazer	114	303
Ya no quiero ser pastor	17	144
Ya no quiero ser pastora	97	282
Yo me estando en Coimbra.....	70	238
Yo soñava que me hablaba	91	271
Yo te aconsejo, Pascual	105	292
Zagaleja de lo verde	30	170